

КРАСНАЯ ГВОЗДИКА

АННА ЛАЦИС

КРАСНАЯ ГВОЗДИКА

Воспоминания



РИГА «ЛИЕСМА» 1984

85.44
Л 302

Литературная запись Юрия Карагача

Рукопись рецензировали
Б. Ростоцкий и Н. Этингоф

Художник Зигурд Кребс

Л $\frac{4907000000—121}{M801(11)—84}$ 239—83

БЕСПОКОЙНАЯ ЖИЗНЬ

Заслуженный деятель искусств Латвийской ССР Анна Лацис (1891—1979) является автором книг, выходивших на латышском, русском и немецком языках. Ее перу принадлежат более ста статей, опубликованных в периодических изданиях. И все они, за небольшим исключением, посвящены вопросам драматургии, театра и кино. В этих работах Анна Лацис изложила свои эстетические взгляды, рассказала о главном деле своей жизни, которому отдала все силы и энергию.

Среди наиболее значительных ее работ следует назвать книги «Дети и кино», «Революционный

театр Германии», «Города и люди», «Драматургия и театр», «Революционер в профессии» и другие. Все они читаются с большим интересом, проникнуты революционным духом, автор в оценке событий исходит из активных эстетических позиций.

Предлагаемые читателю воспоминания «Красная гвоздика» отличаются от всех опубликованных ранее книг Анны Лацис.

Это прежде всего рассказ о жизни художника. Автобиографических книг в мировой литературе написано великое множество. Но как нет двух одинаковых личностей, так нет и двух одинаковых жизнеописаний.

«Красную гвоздику» Анны Лацис от многочисленных работ этого жанра отличает многое. И самое главное — личность самого автора. Анна Лацис по натуре всегда была человеком мобильным, на редкость активным, энергичным. Достаточно хотя бы назвать города, где ей довелось жить — Рига, Варшава, Москва, Берлин, Париж, Рим, Неаполь. Конечно, люди, для которых путешествие стало профессией, могут привести гораздо более внушительный список географических пунктов. Анна Лацис к таким людям не принадлежит. Ее переезды из одного города в другой, из одной страны в другую, оправданы серьезными целями; бывало и так, что жизнь, не спросясь, безжалостно кидала ее из одного места в другое. Но и тогда она не теряла интереса к тому, что ее окружало.

И всегда интерес ее отличался целенаправленностью — это прежде всего и в первую очередь — театр, литература, кино.

В то же время книга воспоминаний «Красная гвоздика» являет собой «энциклопедию» эссе. Своеобразие ее объясняется редким даром, при-

сущим автору, — умением вступать в контакт с людьми незаурядными, с людьми всемирно известными. Будь то в Берлине или в Париже, не говоря уже о Риге, Анна Лацис всегда умела находить точки соприкосновения с теми, чья деятельность выражала самую суть культурной жизни своего времени. Это, очевидно, можно объяснить многими факторами. Анна Лацис — женщина образованная, закончила Бехтеревский психоневрологический институт, училась в театральной студии Ф. Комиссаржевского, имела немалый опыт в области эстетического воспитания детей, была человеком начитанным, интересным собеседником, прекрасно ориентировалась в русской, немецкой, французской литературе, обладала острым умом и в то же время чисто женской впечатлительностью. Ей посвящена одна из лучших в латышской литературе книг любовной лирики — цикл стихов Линарда Лайцена «Хо-Таи».

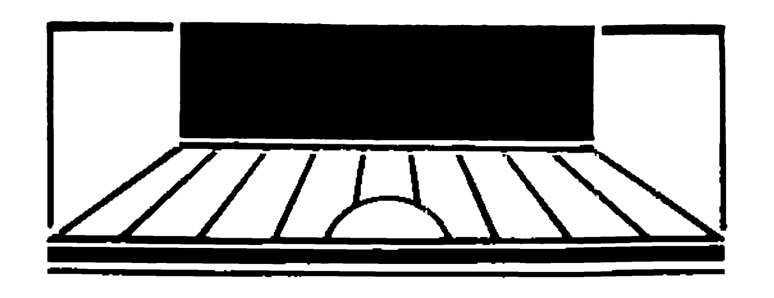
Автору «Красной гвоздики» присущи наблюдательность, умение анализировать. Из любого разговора, будь ее собеседник человек с мировым именем или просто личность неординарная, она умела извлечь рациональное зерно, а то и целую теорию. И это же, конечно, придает ее воспоминаниям-эссе глубину и энциклопедичность.

С этой точки зрения автобиография Анны Лацис представляет интерес и как богатейший источник информации. Причем информации, дотоле нигде не публиковавшейся, нам неизвестной; книга доносит до нас мысли и высказывания людей всемирно известных и приближает их к нам, делая доступнее и понятнее. Дружеское сотрудничество Анны Лацис с Брехтом и его театром, о котором она подробно рассказывает в своей книге, приобретает более полную мотивировку. Ведь и сама

Анна Лацис, и ее муж Б. Райх — режиссер и эссеист — не раз обращались к этому периоду своей жизни в публиковавшихся ими статьях и книгах. Однако на сей раз рассказ о большом художнике становится органичной частью ее воспоминаний о своей жизни, помогает понять процесс становления эстетических и мировоззренческих позиций автора.

Закрывая книгу, мы еще раз убеждаемся в том, что энергия и талант не знают преград, которые нельзя было бы преодолеть.

А. ГРИГУЛИС,
народный писатель Латвийской ССР



Моему другу
Бернгарду Райху

I

В 1918 году я окончила театральную студию Федора Комиссаржевского и была приглашена режиссером в драматический театр города Орла, куда несколько раньше Советом Рабочей и Крестьянской обороны уполномоченным продотдела был направлен мой муж Юлий Лацис.

Но деятельность театрального режиссера не удовлетворяла меня. Самым важным для себя в эти суровые, полные лишений годы я считала работу с детьми, оставшимися без родителей. Помочь в этой работе мне должны были и знания, полученные в Бехтеревском психоневрологическом институте.

И я пошла к детям. Детдомовцы жили в сравнительном довольстве: были сыты, обуты, одеты. Но счастливыми их нельзя было назвать — в детских глазах читались полное безразличие, печаль. Это были дети, лишенные детства.

Гете как-то сказал, что в каждом ребенке скрыт гений. Пусть не гений, но я убеждена: ребенок — личность разносторонне одаренная. Разумеется, если способности и талант не заметить и не развивать, они так и не раскроются, и со временем, возможно, угаснут. На собственном опыте я убедилась, что умелое воспитание детей сродни искусству. Работая репетитором, гувернанткой, учительницей, я поняла, какие чудеса можно творить, стоит только заинтересовать детей. Практика подсказала, что могучей силой, способной пробудить у них интерес к окружающему, к самим себе, может стать театр. Недаром Ромен Роллан и Максим Горький называли театр своего рода университетом.

Своими планами я поделилась с заведующим городским отделом народного образования Иваном Михайловичем Юренем. Убеждать его в необходимости создания детского театра не пришлось — он сразу же согласился.

— Все это очень интересно. Загвоздка в помещении: город перенаселен, переполнен беженцами.

По приезде в Орел нас с Юлием поселили в особняке, где, по рассказам, жили когда-то прототипы героев романа Тургенева «Дворянское гнездо» (сейчас там находится музей И. С. Тургенева). Я, не раздумывая, предложила для занятий одну из двух предоставленных нам в этом особняке комнат и две смежные, которые пока пу-

стовали. Стоило снять перегородки, и получался довольно большой зал.

Иван Михайлович подыскал нам и художника — молодого человека, недавно закончившего училище живописи в Москве — Виктора Шестакова. При встрече он представился художником-станковистом.

Я рассказала ему о своих замыслах. Идея детского театра увлекла его и на следующий день он принес бумагу, цветные карандаши (что по тем временам было большой редкостью) и приступил к занятиям. В отличие от общепризнанной методики, Шестаков не стал учить ребят рисовать модели, а сразу же повел их за город и предложил:

— Рисуйте все, что видите.

Через некоторое время Виктор признался:

— Знаете, у меня появилось желание стать художником-декоратором.

Наша дружба с В. Шестаковым длилась долго. Спустя годы мы с Бернгардом Райхом не раз бывали у него в Москве. Шестаков стал видным художником-декоратором, одним из первых конструктивистов. Работал в Театре Революции, когда в 20-х годах его художественным руководителем был Всеволод Мейерхольд. Не без влияния Шестакова мною была написана работа «Проблемы мизансцены» (1938 год), рукопись которой, к сожалению, утеряна.

Для студии удалось подыскать и пианиста — Федорова, а бывшая балерина Большого театра (фамилии которой, к сожалению, не помню) была рада возможности обучать детей ритмике и художественной гимнастике.

Так родился детский театр эстетического воспитания. Это не был театр в обычном понимании. Мы задались целью выявить у ребят врожденные

способности и талант, развить фантазию, наблюдательность, слух, выработать ловкость. Хотелось добиться, чтобы все, заложенное в ребенке, раскрылось ярче и сильнее. Были созданы секции живописи и музыки, хоровой кружок. Основой же театра стала секция импровизации.

Мы импровизировали на разные темы по примеру студии Комиссаржевского, со словами и без слов, создавали музыкальные пантомимы. Я хотела, чтобы ребята научились слушать самих себя, различать музыкальные ритмы, подчинять им свое тело.

Важное место занимала тренировка наблюдательности: дети должны были всматриваться в различные предметы, стараться обнаружить существующую или возникающую между ними связь. Наблюдательность развивалась не только на уроках и на занятиях в секциях. В свободные часы мы отправлялись на прогулки в парк, в лес, в поле. Я обращала внимание детей на изменение цвета предметов в разное время суток, в зависимости от расстояния до них, на звуки, которые приносят с собой утро и вечер, на то, какой разной бывает тишина. Я показывала ребятам дороги, уходившие вдаль, объясняла законы перспективы.

Дети оживали на глазах, с энтузиазмом откликались на наши предложения, соперничали друг с другом, стараясь побольше увидеть, услышать, рассказать.

Главным в школе-театре был принцип взаимопомощи. Мы, преподаватели, договорились: дети не должны чувствовать принуждения, постоянного нашего присутствия, и вели себя так, словно мы им ровня. У них рождалось ощущение, что они всего добиваются самостоятельно. Это помогло им обрести уверенность в своих силах. Ребята научи-

лись во всем помогать друг другу, у них выработалось чувство коллективной ответственности.

С детдомовцами, посещавшими театр, особых забот не было, они перерождались на глазах, проявляя готовность подчиняться доброй воле преподавателя-друга, который осторожно направлял их, помогая найти себя. Но что делать с беспризорниками? Их ловили, водворяли в колонии, но, привыкнув бродяжничать и не желая никому подчиняться, они снова убегали.

Я стала часто ходить на городской рынок, надеясь хоть кого-нибудь увлечь театром. Однажды, собравшись с духом, я подошла к небольшой группе оборванцев. Чувствовалось, что они беспрекословно подчиняются главарю — верзиле лет четырнадцати. Вид у него был прямо-таки экзотический: на голове тюрбан, из ватных брюк торчали клочья грязной ваты.

Я стала рассказывать, что в городе открыт интересный детский театр, где можно играть, танцевать, рисовать, и пригласила: приходите посмотреть.

— Видишь, дамочка, во-он на углу детский садик? — насмешливо спросил заводила. — Туда и топай!

Остальные засмеялись. Я хотела еще что-то сказать, но верзила глянул так, что я поспешно ретировалась.

Не удалась и вторая попытка: беспризорники стали размахивать кольями и железными прутьями, сквернословить. Кто-то швырнул в меня тяжелую железяку, но вожак на лету отбил «снаряд», и он по счастью, задел только ухо.

Но я решила не отступать, приходила снова и снова, стараясь пробудить в мальчишках хоть какой-то интерес к нашей студии. Наконец, заметила, что кое-кто начинает прислушиваться. Со

временем беспризорники привыкли к моим визитам, а однажды, явившись после долгого перерыва, я обнаружила, что мы — добрые знакомые.

Между тем работа в студии шла своим чередом, детям явно не терпелось применить усвоенное в конкретном деле. И тогда мы решили поставить пьесу Вс. Мейерхольда и Ю. Бонди «Алинур», идея которой отвечала задаче театра — воспитывать в человеке высокие моральные качества.

Эту пьесу-сказку мне хотелось подготовить методом импровизации, призвав на помощь детскую наблюдательность и фантазию. Я разбила действие пьесы на смысловые куски, и мы проиграли отдельные сценки. Ребята не чувствовали вмешательства режиссера, его направляющей руки. Импровизация была для них веселой игрой, увлекательным приключением.

Однажды я дала детям задание сымпровизировать сценку: в лесу у костра сидят разбойники и, перебивая друг друга, перечисляют свои «подвиги». Только мы начали, как двери распахнулись и в комнату ввалились беспризорники. Вид у них был дикий: они вырядились в доспехи, сделанные из жести и фанеры, на головах картонные шлемы, в руках самодельные пики и дубинки, из ватных телогреек во все стороны торчит нарочно выдернутая вата. Беспризорники буквально ворвались в комнату, и ребята в испуге повскакали с мест, готовые разбежаться.

Я же обрадовалась и поспешила успокоить своих питомцев. Игра продолжалась: маленькие актеры снова расселись у воображаемого костра и опять стали разбойниками. Но что могли сказать мои воспитанники? Конечно, все, что они говорили, было наивным и ничуть не напоминало лексикон настоящих разбойников.

Беспризорники только посмеивались. Внезапно по сигналу вожака они с криками ворвались в круг.

— А ну, глядите, шкеты, что такое настоящие разбойники!

И началось нечто невообразимое. Разлегшись у «костра», пересыпая речь отборной бранью, хохоча и сплевывая на пол, они — и весьма достоверно! — принялись вспоминать все свои «подвиги».

Я знала, что должна немедленно прервать этот чудовищный спектакль. Во мне боролись два чувства, два начала. Запретить — но это означало, что беспризорники никогда больше здесь не появятся. Позволить и дальше произносить все эти непристойности — пойти против всех законов педагогики. Как быть? Я предпочла второе — позволила доиграть до конца.

— Вот какие они — разбойники, не то что вы! — снисходительно усмехнулся вожак. С презрением оглядываясь, ватага покинула студию.

Да, я пренебрегла нормативной логикой во имя творческой. Но оказалась права. Через несколько дней беспризорники пришли снова и вскоре стали полноправными членами нашего коллектива. Позже, в тридцатые годы, со многими из бывших своих воспитанников я переписывалась — один стал музыкантом, другие служили в Красной Армии, кто-то участвовал в ансамбле синеблузников.

В Орле вместе с матерью и братом жила Эльвира Брамберга, латышская беженка. Юрень согласился назначить ее моим заместителем по административной части. Оказалось, что она обладает недюжинным актерским талантом, и я предложила ей сыграть роль Алинура. Без Эльвиры, «скрепляющего звена», спектакль — я была уверена в этом — распадется.

Ребята отнеслись к постановке очень серьезно: увлеченно шили и клеили костюмы, рисовали эскизы декораций. Мы просматривали и обсуждали каждую импровизацию, анализировали промахи и ошибки, отмечали находки. Потом устраивали общий просмотр. Так выстраивалось нечто цельное — спектакль.

Когда «Алинур» был готов, я обратилась к детям:

— Скажите, довольны ли вы своей работой?

— Да! — хором ответили они.

— Хотите показать спектакль другим детям?

Ребята, конечно, согласились.

Наконец наступил праздник, к которому была приурочена премьера, и около ста подростков вместе с воспитателями, прихватив костюмы, декорации и весь реквизит, с песнями двинулись по улицам Орла к городскому театру. Зал был набит до отказа, словно весь город пришел посмотреть нашего «Алинура». Здесь были и дети, и взрослые; встретили нас с энтузиазмом. Играли весело и легко, зрители живо реагировали, смеялись, аплодировали.

После спектакля, не разгримировавшись, в масках и костюмах, мы отправились обратно в свой дом, несли с собой чучела зверей из папье-маше, детали реквизита. Толпа увлеченных зрителей следовала за нами. На улице присоединился кое-кто из прохожих и сопровождал карнавальное шествие до самого дома. Получился настоящий праздник, уличная демонстрация, доставившая «артистам» и зрителям ни с чем не сравнимую радость.

Это замечательное время я часто вспоминала, уже будучи режиссером. Оно, как живой родник, питало мое сердце.

II

Оглядываясь на пройденный путь, я ищу его истоки. И нахожу их в родной Латвии, в моем далеком детстве.

До шести лет я жила в деревне близ Лигатне. Мой отец, Эрнест Лиепиньш, был кустарем, мастером на все руки: портным, скорняком, обойщиком. Большую часть заработанного он тратил на книги, жертвовал деньги на помощь политзаключенным. Отец был убежденным социалистом. Среди книг, которые он покупал, были сочинения Дарвина, Геккеля, Бебеля.

Отец часто и яростно спорил с мамой, человеком глубоко верующим, ругал имущих, говорил, что они сосут кровь бедных людей. Слушая его, я представляла себе барона Берга, имение которого находилось неподалеку от нашей деревни, этаким вампиром, сосущим человеческую кровь. Когда «вампир» проходил мимо нашего дома, мама пыталась заставить меня поцеловать ему руку, но я убегала и пряталась в кустах.

В нашей комнате находился ткацкий станок, который занимал почти половину помещения, на другой половине стояла кровать и столик с керосиновой лампой, у стен вплотную друг к другу — стулья с плетеными сиденьями. Кровать была деревянная, соломенный тюфяк, служивший матрацем, мама покрывала домотканым одеялом. И хотя свободного места почти не было, я все же отыскала для себя крохотный уголок за станком, где играла часами. Игрушки себе я мастерила сама: коробочка мака превращалась в голову куклы, яркие лепестки — в платье, упавшие на землю каштаны, желуди — в «стадо», а большая еловая

шишка — в сторожевую собаку Амиса. Игры мои постоянно сопровождал перестук ткацкого станка.

Мать ткала грубый холст и простые шерстяные одеяла, прочные и нарядные. Из растений и трав сама варила краску, красила шерсть в разные цвета. Одеяла никогда не выгорали на солнце, не линяли, не блекли.

Как-то, оставшись дома одна, я обмотала вокруг талии большой мамин платок, превратив его в длинную юбку, взобралась на табурет и вообразила себя феей; ласково разговаривала с детьми, будто бы окружавшими меня, щедро одаривала их сластями. Это была игра в театр, о которой спустя много лет я прочту в книге Н. Евреинова «Театр для себя».

Однажды отец повел меня на народный праздник. Здесь я впервые увидела размалеванного, одетого в смешной наряд Петрушку. Он кувыркался, нелепо размахивал руками, говорил что-то забавное, и все вокруг смеялись. Я пришла домой и тотчас принялась его копировать.

В моем закутке за ткацким станком было и нечто необыкновенное — окно! Зимою стекла замерзали, и тогда на них можно было увидеть ветки, очертания причудливых животных и птиц. Если через ледяной покров пробивались солнечные лучи, на стеклах появлялись долины, луга, леса. Я вставала на скамейку у окна и часами разглядывала фантастические узоры; здесь я находила все, о чем мне рассказывала мама — она знала много латышских сказок и преданий, пела народные песни.

Побила меня мама только раз в жизни: за то, что я взяла без спроса чужое. Возле нашего дома каждая семья имела по грядке. Как-то я вырвала из земли морковку и стала есть. Соседская девочка,

прибежавшая в огород вслед за мной, принялась меня дразнить:

— Твоя морковка невкусная, а моя — как сахар!

Молча я подошла к ее грядке и выдернула морковку. Так с морковкой и пришла домой.

— Откуда ты ее взяла? — сразу же спросила мама. И я рассказала.

— Ты взяла чужое? — голубые глаза ее вспыхнули и, прижав руки к груди, мама выбежала из комнаты. Вернулась она с розгами... После этого за всю свою жизнь я не взяла без спроса даже иголки.

Вспоминая этот горький детский опыт, я всегда думаю, что прав был немецкий педагог Паульсен, который писал, что в исключительных случаях ребенка следует сурово наказать.

Когда мне исполнилось семь лет, мы перебрались в Ригу и поселились на улице Валмиерас, на рабочей окраине города. Отец поступил работать на завод, но часто болел, и маме, чтобы заработать на жизнь, пришлось открыть мелочную лавчонку.

И хоть жили мы трудно, отец считал, что я должна получить образование. Мама была против, однако он настоял на своем. Обучение в гимназии стоило больших денег, надо было покупать книги, форму, поэтому решили, что к гимназии меня подготовит репетитор.

Заниматься со мной согласилась Анна Пупед, преподавательница гимназии, в которой мне предстояло учиться. За год она подготовила меня сразу во второй класс, таким образом, я перескочила через три класса: два приготовительных и первый.

Дом на улице П. Стучки, где помещалась гимназия А. Кениньша, сохранился и поныне. Еще долго

в нем при входе у лестницы стоял огромный бурый медведь, державший в когтистых лапах люстру.

Атмосфера в гимназии ничуть не напоминала царившую в официальных учебных заведениях. Директор Атис Кениньш был поэтом, его жена Анна Кеныня тоже занималась литературным трудом. Частыми гостями здесь были поэты Карлис Скалбе, Янис Порук, композитор Эмиль Дарзинь, художник Ян Розенталь. Словом, гимназия воспринималась мною как подлинный храм науки и искусства.

Началась новая жизнь, появились интересные друзья. Я подружилась с младшей сестрой Анны Пупед Катей, моей ровесницей. Отец ее был фонарщиком. По вечерам, когда он взваливал на спину лестницу и отправлялся на работу, мы с Катей часто следовали за ним. Вот он прислоняет лестницу к высокому фонарю, влезает по ступенькам, и фонарь вдруг вспыхивает — сразу становится светло и празднично. Фонарщик казался нам человеком необыкновенным — ведь он давал людям свет!

Мать Кати сдавала комнаты преподавателям гимназии, столовалась у нее и учительница русского языка Ангелика Гайлит. Мне нравилось в ней все: и ее манера держаться и говорить, и ее рыжеватые волосы, гладко зачесанные и уложенные сзади в тяжелый узел. Со временем детская влюбленность в учительницу стала еще глубже: нам стало известно, что латышский писатель Херальд Эльгаст написал книгу «Звездные ночи», главной героиней которой была Ангелика Гайлит. Мы все с жадностью читали эту книгу.

В те годы я уже пристрастилась к чтению, причем читала много и без разбора. В комнате, которую снимала Ангелика Гайлит, была довольно

большая библиотека. Здесь можно было найти книги Метерлинка, Пшибышевского, Ибсена и многих других писателей. Катя тайком брала эти книги для меня. До сих пор помню «Хомо сапиенс» С. Пшибышевского и его пьесу «Снег» — запутанные любовные интриги, «дикие страсти» захватывали. Но вот мне в руки попали книги Метерлинка и Ибсена, и я начала понимать, что такое настоящая литература.

В четвертом классе меня буквально пленила поэзия Лермонтова, я наизусть знала «Мцыри», «Демона», увлекалась его драмами.

Припоминается и такой случай. Заболел как-то учитель математики. В классе стоял галдеж. Вдруг отворилась дверь и вошла Анна Кеныня.

— Время слишком дорого, чтобы его тратить впустую, — произнесла она, поднимаясь на кафедру. — Я принесла вам книгу английского поэта лорда Байрона.

Анна Кеныня рассказала о жизни поэта, о том, что он защищал горняков, что оставил родину, чтобы бороться за свободу Греции, где и погиб. Потом Кеныня прочла «Чайльда Гарольда». Я слушала стихи словно зачарованная. После этого я перечитала все книги поэта, какие только удалось достать, обегала книжные и букинистические магазины. Читала не только его произведения, но и статьи о нем.

В старших классах я зачитывалась Чеховым, Тургеневым, Достоевским, творчество которого до сих пор считаю непревзойденной вершиной. Пробудился интерес к философии — читала Сократа, Ницше, Шопенгауэра. Отец познакомил меня с трудом А. Бебеля «Женщина и социализм». Тогда же я впервые прочла А. Упита. Книги его при-

влекли меня своей правдивостью. Жизнь он показывал такой, какой я сама знала ее с детства.

Вспоминаются и горькие минуты. В гимназии Кениньша в большинстве своем учились дети предпринимателей, богатых лавочников, банковских служащих, чиновников. Именно тогда мне и дали почувствовать, что я не ровня им, и я испытала щемящую боль, отчуждение.

Все гимназистки должны были носить форму: коричневые платья и черные передники; у многих платья были из дорогой шерсти, а у меня сшитое мамой из дешевого сатина нескладное платье и передник, уголки которого почему-то всегда закручивались, и девочки, пробегая мимо, дергали за них и дразнили: «Заячьи уши! Заячьи уши!» Было обидно, но я молчала, делала вид, что не слышу.

В буфете при гимназии продавались лакомства, но я старалась туда не ходить, чтобы избежать соблазна. Правда, кое-какая мелочь у меня водилась: ежедневно мама давала мне четыре копейки на трамвай. Но я ходила пешком, а на накопленные деньги покупала книги. Я решила купить «Монну Ванну» Метерлинка. Каждый раз по пути в гимназию, проходя мимо витрины букиниста, я видела эту книгу — новенькая, в синем полотняном переплете, она стоила целых двадцать копеек. Наконец я накопила нужную сумму, но однажды на большой перемене оказалась у буфета и увидела на тарелке пирожное с огромной розой из крема. Пирожное стоило всего две копейки. Я не выдержала и сунула руку в карман передника. «А как же Монна Ванна?» — подумала я вдруг, но преодолев мучительный соблазн, сунула копейки обратно в карман и медленно побрела в класс. Меня обогнала одноклассница, в руках

она держала «мое» пирожное. Дернув меня за передник, она крикнула: «Заячьи уши! Заячьи уши!»

И тут я не выдержала: глаза заволокло слезами, и я разрыдалась.

— Лиепиня, почему ты плачешь?

Рядом стоял учитель латышского языка и закона божьего писатель Аугуст Саулиетис.

Я всхлипывала, не в состоянии вымолвить ни слова.

— Сейчас же вытри слезы! — строго сказал учитель, достал из кармана записную книжку, вырвал листок, написал что-то и протянул мне:

— Завтра придешь. Вот адрес. А сейчас ступай на урок!

«Монну Ванну» я купила, и она стала одной из любимых книг моей библиотечки. На следующий день я пошла к учителю. Отыскала деревянный домик за Даугавой и робко постучала в дверь. Открыл сам Саулиетис.

— Ну вот и хорошо, что пришла!

Вся его комната была завалена книгами, ими были уставлены и полки, стоявшие вдоль стен.

Я вошла, остановилась в смущении. Саулиетис, истинный педагог, сразу заметил мою скованность.

— Знаешь ли ты, Лиепиня, какие-нибудь латышские народные песни и сказания?

Я едва вымолвила:

— Знаю . . .

— Ну вот и хорошо. Садись и назови любимые.

Я назвала песни, которым научила меня мама. Учитель расхаживал по комнате, потом подошел к полке, достал книгу и протянул мне.

— Раскрой на любой странице и читай, — сказал он. — Читай громко и внятно.

Я читала четверостишья — удивительные латышские дайны, собранные Кришьянисом Бароном, и скованность постепенно прошла.

Когда учитель заметил, что я успокоилась, он спросил:

— А теперь расскажи, отчего ты плакала?

И я рассказала обо всех своих обидах: и о пирожном, и о «Монне Ванне», и о «заячьих ушах». Учитель внимательно выслушал, снова подошел к книжной полке и достал журнал. Я сразу его узнала.

— Ты знаешь, что это? — лукаво спросил он.

— Конечно, знаю! — улыбнулась я.

Незадолго до этого мы с девочками нашего класса выпустили рукописный литературный журнал и назвали его «Пуренес» — «Калужницы». В нем были рассказы, переводы с русского и немецкого, мое стихотворение «Тюремщики», написанное под впечатлением увиденной однажды ночью колонны арестантов.

— Здесь стоит подпись: «Главный редактор Ветра». Не знаешь ли, кто это Ветра?

— Ветра — это я.

Саулиетис улыбнулся.

— Ветра![1] И так плакала! Скажи, а в других классах тоже выпускают такие журналы?

— Не знаю . . . Нет.

— А кто же предложил его издавать?

— Я.

— Вот и выходит, что ты талантливее тех, кто дразнится и дергает за передник, — сказал он. — А то, что предпочла Метерлинка пирожному, еще один козырь. Запомни, Анныня, когда тебя оби-

---

[1] Ветра — буря (латыш.)

жает глупый, не стоит сердиться. Лучше подумай, как его отвадить.

Я запомнила этот совет. Когда на следующий день одна из сверстниц крикнула «Заячьи уши!», я насмешливо сказала:

— Подумаешь, заячьи уши на переднике! Взгляни лучше в зеркало: вот у кого заячьи уши — у тебя!

Девочка растерялась. Стоило точно так же отвадить нескольких обидчиц, и дразнить меня перестали.

Саулиетис вселил уверенность в собственные силы, научил защищать себя. Постепенно во мне стал пробуждаться протест против несправедливости, в старших классах даже решалась открыто возражать кое-кому из педагогов гимназии. Я чувствовала себя духовно богатой, знала почти всего Ибсена, Метерлинка, читала Достоевского.

Изредка бывая в буржуазных семьях, я наблюдала царившие там нелепые каноны мещанского этикета. Презирая все эти условности, я, к великому ужасу благопристойных дам, нередко поступала вопреки этим канонам. Я была увлечена тогда Ибсеном и его героями, рвущими с мещанской средой. И вот однажды, под влиянием «Гедды Габлер» и «Строителя Сольнеса», я ножницами вырезала огромные дыры на чулках и отправилась в гимназию.

— Что с тобой? У тебя рваные чулки! — в ужасе воскликнула наша учительница.

— Ах, вам не нравятся дыры на чулках?! Зато к происходящему в душе воспитанницы вы равнодушны! — запальчиво возразила я.

Я рано испытала стремление увидеть мир, узнать иную жизнь. Манили незнакомые города и люди,

я не могла равнодушно смотреть на отправляющиеся поезда и пароходы. Хотелось сесть в первый же поезд и уехать куда глаза глядят. И вот я стала копить деньги на поездку. После шестого класса (теперь это восьмой), когда нас отпустили на каникулы, я решилась. Захватив кое-какие мелочи, никого не предупредив, я отправилась на вокзал. У платформы стоял поезд, который вот-вот должен был отправиться в Варшаву. Не раздумывая, купила билет и как только села в вагон, состав тронулся. Так я очутилась в столице Польши и вместе с толпой пассажиров вышла на площадь. Вышла и оробела: площадь гудела, куда-то бежали, спешили люди, а я стояла, напуганная суетой, готовая тут же вернуться в Ригу.

Немного освоившись, подошла к стене и стала рассматривать висевшие на ней объявления. Одно привлекло мое внимание: «Дом гувернанток ищет воспитательницу, знающую немецкий язык». Немецкий мы изучали в гимназии, я сносно читала и писала, хотя говорила весьма посредственно. Решив рискнуть, я записала адрес.

На извозчике (при этом пришлось расстаться чуть ли не с последними деньгами) я подъехала к большому особняку. Поднялась по ступенькам крыльца и позвонила. Дверь открыла хорошо одетая женщина.

— Вы ищете гувернантку?

— Проше, пани! — Она провела меня в комнату, предложила кофе и булочку и, путая немецкие и польские слова, объяснила, что не сегодня-завтра поступят запросы, а пока я могу осмотреть Варшаву. Все это было похоже на сон: меня приняли и накормили, даже не расспросив как следует, кто я и откуда, обещали работу.

На другой день я вышла на Иерусалимскую

улицу и медленно побрела, с интересом разглядывая все вокруг. Надолго застыла у витрины с репродукциями картин польских художников. В Риге я видела картины Я. Розенталя и В. Пурвита, а с живописью других мастеров была знакома лишь по открыткам — их у меня была целая коллекция. На первые заработанные деньги я решила купить этот набор открыток. Потом послала телеграмму маме, сообщив, где нахожусь и что в течение летних каникул буду работать гувернанткой.

Через три дня меня пригласили в большой зал: главный врач городской больницы искал воспитательницу для своих детей. Все это пояснил русский студент, прибывший по поручению врача.

Коляска остановилась у солидного особняка, и студент представил меня хозяйке. Со мной она говорила на ломаном немецком языке, потом крикнула: «Ясь! Стась!».

Появились два мальчика и вежливо поздоровались.

— Вот ваша новая фрейлейн! — сказала дама. Пригласили к столу. Явился и глава семьи — человек мрачный, неприветливый. За время обеда он лишь раз кивнул, не сказав ни слова. После обеда хозяйка отпустила меня, предупредив, что с детьми я должна говорить только по-немецки.

Когда мы снова встретились за столом, глава семейства, указав на морковку, неожиданно спросил:

— Скажите, фрейлейн, как по-немецки морковь?

Я растерялась, никак не могла вспомнить и произнесла название по-латышски, добавив артикль и окончание:

— Ди бурканен . . .

Вечером он раскрыл толстый словарь:

— Фрейлейн, морковь по-немецки «моор-рюбе».

Я тут же нашлась.

— Видите ли, в каждой стране, как и у нас в Латвии, кроме литературного языка существуют диалекты. Вы правы — литературное название моркови «мооррюбе», но простой народ называет ее «ди бурканен».

Мне показалось, что мое объяснение его удовлетворило.

А через день все рухнуло. С детьми я отправилась на прогулку в рабочий район, где весело играли ребятишки, запуская бумажного змея. Ясь и Стась были в восторге, разговаривали со своими сверстниками по-польски. Но когда мы вернулись домой, Ясь за столом произнес такое, что мать вскочила, а отец побагровел и грозно уставился на меня.

— Где вы были с детьми?

Я рассказала.

— Безобразие! — стал кричать он. — Вы не имели права гулять с голытьбой! Они грубы и вульгарны! Одна прогулка — и мои дети сквернословят! Вам здесь не место!

В Доме гувернанток не стали выяснять причины отказа — вероятно, подобные случаи не были редкостью. Меня снова кормили, поили, подыскали новое место, где на этот раз я благополучно проработала около двух месяцев.

Пора было возвращаться в Ригу — близилась осень, в гимназии начинались занятия. Я написала подруге, чтобы она вызвала меня телеграммой.

В Доме гувернанток приняли меня вежливо, но при расчете удержали столь солидную сумму

за еду и жилье, что денег едва хватило на обратный билет да еще на красочные открытки, те самые, которые я решила приобрести по приезде в Варшаву.

В старших классах гимназии я буквально «заболела» театром. Но началось все еще раньше, с оперы Вагнера «Тристан и Изольда», которую я слушала, будучи гимназисткой младших классов. После этого меня постоянно тянуло в театр. Рядом с нами жила актриса театра «Аполло» Марика Целминя, которая часто приходила к матери за творогом и чайником кипятка. У Марики была подруга Тия Банга, впоследствии известная латышская актриса. И вот как-то они пригласили меня на спектакль. Когда я увидела игру Тии Банги, Рейнхольда Вейца, Бируты Скуениеце, я испытала ни с чем не сравнимое наслаждение. Именно тогда театр стал моей привязанностью на всю жизнь.

Всем моим знакомым мама предпочитала учащегося реального училища Юлия Лациса. Это был стройный красивый юноша: пепельные волосы, большие серые глаза. Спокойный, уравновешенный, он нравился и мне.

— Ты читал Пшибышевского «Хомо сапиенс»? — как-то спросила я Юлия.

— Нет.

— А «Так говорил Заратустра»? А «Монну Ванну» Метерлинка?

— Нет, — искренне ответил он.

Я подумала: «Не густо», а вслух произнесла:

— Заходи, получишь эти книги...

Мы стали часто встречаться. Состоятельные родители Юлия, узнав, что он «связался с нищенкой», выгнали его из дому, и он поселился у нас.

Весной 1912 года я окончила гимназию, но твердо решила продолжать учебу: чтобы работать в театре, надо много знать, разбираться в психологии человека.

Атис и Анна Кениньши подарили мне на память свою фотографию, на обратной стороне которой директор написал ободряющие слова, что не нужно, мол, бояться жизни. Анна же выразилась более определенно: «Ободрять тебя незачем, ты сильная и сумеешь пробить дорогу в жизни».

Когда я сказала отцу, что собираюсь продолжать учебу, он протянул мне три рубля:

— Очень рад твоему желанию, но больше ничем помочь не могу.

Мама же вообще была против.

В Петербурге в то время существовали Бестужевские курсы — первое высшее учебное заведение для женщин. Девушкам разрешалось учиться еще в одном институте — Бехтеревском психоневрологическом, на общеобразовательном факультете, который я и предпочла — здесь мы могли учиться вместе с Юлием. Но Юлий через некоторое время решил вернуться в Ригу, где поступил на химический факультет Политехнического института. Я же осталась в Петербурге.

В Бехтеревском было немало талантливых преподавателей. Профессор Аничков вел семинар по философии, читал лекции о Вагнере, Шопенгауэре, Ницше. Захватывающе интересно рассказывал о «Веселой науке» и «Рождении трагедии» Ницше. Профессор Лазурский вел общую и экспериментальную психологию. Время от времени он давал одному из нас «психологическую характеристику», советовал, от каких черт характера избавиться, какие развивать. Введение в философию читал профессор Сперанский, на мой взгляд, манерно

и, пожалуй, излишне красноречиво. Профессор Рейснер вел курс медицинской психологии. Психиатр-криминалист, он часто прибегал к театральным приемам. Избрав для анализа «Братьев Карамазовых», Рейснер назначил студентов на роли Черта и Ивана Карамазова, Защитника и Прокурора, устроил «театрализованный суд». На такого рода лекциях-семинарах развивалась наблюдательность, умение логически мыслить.

В Институте Бехтерева учились люди разных национальностей и различных политических взглядов. Здесь продолжали образование и студенты, изгнанные по политическим мотивам из других высших учебных заведений. Не опасаясь доносов и преследований, студенты в своих землячествах изучали запрещенную литературу.

Мои земляки-латыши по своим взглядам примыкали к социал-демократам. После лекций мы вместе читали Маркса и Энгельса, работу Плеханова «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю», его статьи об искусстве, горячо спорили. Особенно разгорались страсти, когда обсуждался вопрос о том, правомерен ли лозунг «искусство для искусства»?

Я яростно отвергала его. Тезис Плеханова — искусство не может быть вне политики — стал моим главным принципом, как нечто глубоко личное, завоеванное в спорах и борьбе.

Когда меня зачислили в институт, я нашла дешевую комнату в районе Красных Камней. Комната была маленькой, темной, в ней едва помещались узкая койка, шкаф, стол и колченогий стул. В студенческой столовой на длинных столах лежал нарезанный ломтями серый и черный хлеб. Я покупала за две копейки стакан горячего чая,

намазывала хлеб горчицей, а раз в неделю позволяла себе котлету с гарниром. Вечерами варила в чугунке картошку, за обе щеки уплетая ее с постным маслом.

Помощи мне ждать было неоткуда. Оставался единственный способ заработать на жизнь — репетиторство. И я отправилась по адресу, указанному в одном из многочисленных объявлений, висевших на фанерных щитах в институтском коридоре. Встретила меня молодая дама. В ответ на мой вопрос: «Вы ищите репетитора?» она взглянула на меня с сомнением: была я хрупкой, выглядела моложе своих лет.

— И вы надеетесь справиться с моими хулиганами? — она засмеялась. — Даже студенты старших курсов больше двух дней не выдерживают!

Я молчала. Пожав плечами, она произнесла:

— Ну что ж, давайте попробуем... Условия такие: четыре часа работы в день и двадцать рублей в месяц.

На следующий день я познакомилась со своими учениками.

В комнату вбежали два мальчика, поздоровались и сели за парту, стоявшую у окна: на стене чернела грифельная доска, рядом полка с книгами и учебниками, на столе красовался большой глобус. Другую половину комнаты заполняли «рыцарские» доспехи: сабли, луки и стрелы, знамена, даже костюмы индейцев и английских солдат. Я изумленно уставилась на это великолепие.

— Неужели все это — ваши игрушки? — восхищенно спросила я. — У меня никогда не было ничего похожего.

— Да, это наше! — дружно воскликнули они и нахлобучили мне на голову фуражку английского

полицейского, а на себя натянули треуголки буров.

— Давайте поиграем, — весело предложили они. — Вы полицейский, а мы — буры. Мы спрячемся. А вы нас ищи-ите, — послышалось уже издали.

Забыв о своей миссии, я с азартом включилась в игру. Квартира была громадная, незнакомая, я не могла разыскать мальчуганов и только изредка слышала приглушенное хихиканье. Окончательно расшалившись, они открыли в ванной кран и, изображая пожарников, поливали все вокруг водой.

Только тогда я опомнилась:

— Боже мой! Мама решит, что вы меня совсем не слушаетесь и выставит за дверь.

Я стала искать тряпку, чтобы вытереть пол, но мальчики сами навели порядок.

— Теперь давайте заниматься. А завтра сначала за уроки, а потом играть. Договорились?

На следующий день к моему приходу они чинно сидели за партой, раскрыв задачники. Быстро справились с уроками и снова затеяли игру. Вот тут-то я и дала волю своему воображению. В дело пошел реквизит детской, мы облачались в разные костюмы, цепляли шпаги, нахлобучивали шлемы, в лицах разыгрывали сказки, и это было так увлекательно, что когда пришло время уходить, мальчики не хотели меня отпускать.

Хозяйка была поражена.

— Вы случайно не колдунья? Сыновья преобразились, стали приносить из школы четверки, пятерки. Ждут не дождутся вашего прихода. Раскройте свой секрет!

— Никаких секретов нет! Дети любят играть, для них это целая жизнь, а кто с ними играет? Учитель исполнит свои обязанности и уйдет. А я играю с ними, вот и весь секрет.

III

В первый же год моего пребывания в Петербурге мне посчастливилось видеть Всеволода Мейерхольда, Федора Шаляпина и Владимира Маяковского.

Поэт был частым гостем в нашем институте. Он приходил в своей знаменитой желтой кофте без пояса; один угол воротничка был острый, другой закругленный. Я была горячей поклонницей поэта. Его умение меткой фразой сразить филистеров наповал покоряло — ведь я с детства ненавидела обывателей.

В те годы у всех на устах было имя Мейерхольда. Каждая его постановка вызывала ожесточенные споры. Я видела многие спектакли, поставленные им, читала его книгу «О театре», бывала на диспутах, где знаменитый режиссер яростно отстаивал свое понимание театра как искусства неповторимости, импровизации. Мейерхольд был вездесущ — ставил спектакли, читал лекции, с 1914 года издавал журнал «Любовь к трем апельсинам». Мы, студенты, с нетерпением ждали появления каждой тетрадки журнала, прочитывая его от корки до корки.

Чтобы попасть «на Шаляпина», послушать его хотя бы с галерки, люди простаивали за билетами ночи напролет. И вот однажды, когда я стояла в очереди, коченея на резком ветру в своем легком жакете, подошел музыкант Мариинского театра. Глянув на меня, он покачал головой.



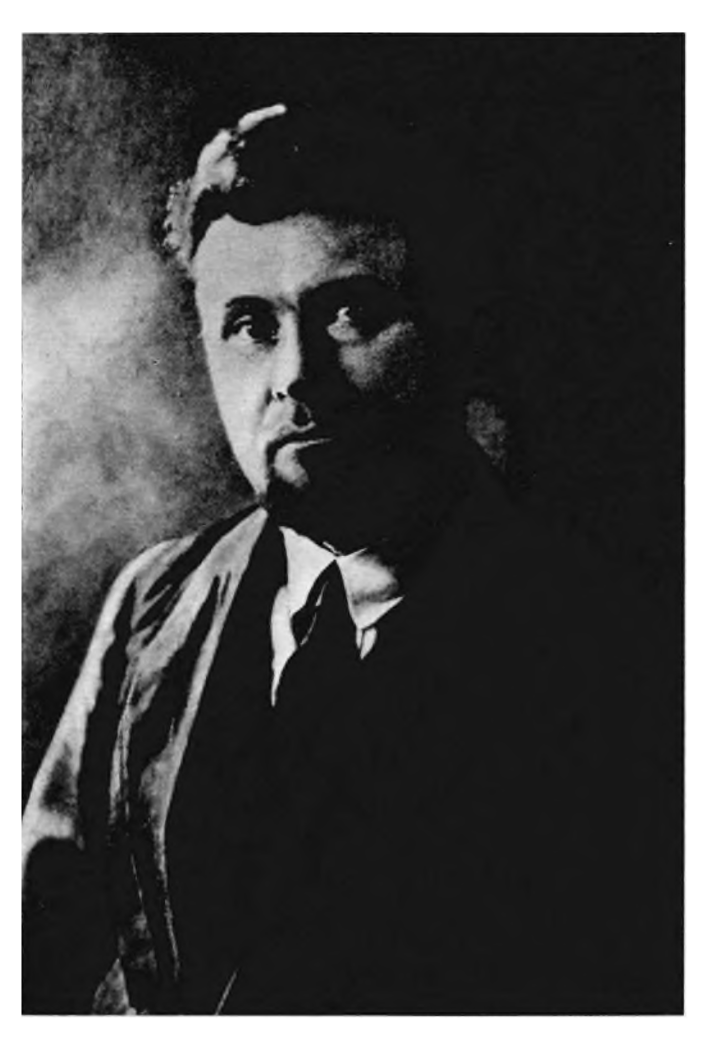
Анна Лацис в 1912 году.



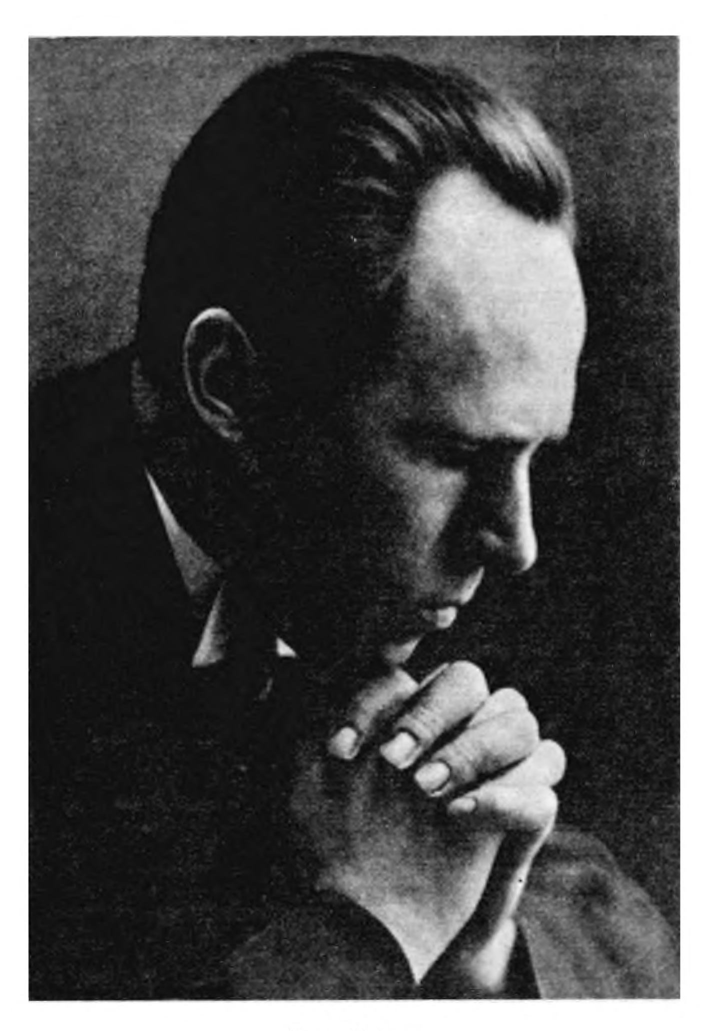
Анна Лацис с дочерью Дагмарой.



Анна Лацис в 20-е годы.



Линард Лайцен.



Леон Паэгле.



Вальтер Беньямин.



Бертольт Брехт.



Афиша, извещавшая о том, что в помещении Центрального клуба левых профсоюзов состоится встреча Нового года и будет показана комедия Леона Паэгле «Соль земли». Режиссер Анна Лацис.



Шарж, выполненный Панаджи.

Сцена из постановки «Соль земли» Леона Паэгле на сцене Центрального клуба левых профсоюзов.

Сцена из постановки «Соль земли» Леона Паэгле.

Сцена из спектакля «Гибель Янниса Страдниека» Э. Приеде (1927 г.)



Сцена из спектакля «Крестьянин Бетц» Ф. Вольфа
в театре «Скатуве».



Сцена из спектакля «В огне» Р. Блауманиса
в театре «Скатуве».



Анна Лацис в 1948 году.

Валмиерский театр в колхозе. В центре — Анна Лацис.

Во время репетиции комедии А. Упита «Победа Ешки Зиньгиса».



Сцена из спектакля «Победа Ешки Зиньгиса» А. Упита.

Ансамбль Валмиерского драматического театра во время работы над пьесой Б. Лавренева «Голос Америки».



Сцена из спектакля «Любовь сильнее смерти» Я. Райниса.



Сцена из спектакля «Любовь сильнее смерти» Я. Райниса.

— Вы на Шаляпина?

— Да.

— Идите домой. Придете завтра в седьмом часу. Вынесу билет, — и указал на дверь, возле которой я должна была ждать.

На следующий день он вручил мне три билета на галерку! На сидячие места! На «Бориса Годунова», на «Севильского цирюльника» и на «Фауста»!

Шаляпин потряс меня. Не только необычайно сильным голосом восхитительного тембра. Он так органично сливался с образом, так умел передать каждую мысль героя, движение его души, что все вокруг переставало существовать. Это было незабываемо!

После спектакля я долго бродила по ночным улицам, по набережной Невы. Я дала волю своей фантазии, и мне казалось, что где-то рядом живут и страдают герои Достоевского: Раскольников, Митя Карамазов, князь Мышкин. В эту ночь я еще глубже поняла любимого писателя и впервые по-настоящему увидела Петербург.

Летние каникулы я провела в Риге. Домой приехала переполненная столичными впечатлениями, ни минуты не могла усидеть без дела. Тогда у меня созрело решение пригласить друзей и знакомых и организовать философский кружок. Название, может быть, слишком громкое, но в известной мере оно отражало его суть. Для первого занятия я подготовила доклад о героинях ибсеновских пьес, подчеркнула, как по-разному проявляется их ненависть к мещанству. Мы обсуждали содержание книги Шопенгауэра «Мир как воля и представление», спорили о музыке Вагнера и о многом другом — всего не перечислить. Кружок наш посещали студенты, Юлий Лацис,

Паул Галениек, приходили и актрисы Бирута Скуениеце и Тия Банга.

Но вот позади еще один год учебы в Петербурге. Весной 1914 года я вернулась в Ригу. Уступая настоятельным просьбам матери, мы с Юлием согласились обвенчаться.

Жить нам с Юлием было не на что, и я решила искать работу. Попытка устроиться в Риге оказалась неудачной и с рекомендательным письмом я отправилась в Лугу, где снова занялась репетиторством. Из всех событий того лета почему-то запомнилась поездка в Ригу на Лиго, праздник летнего равноденствия. Меня отпустили на три дня, и мы с Юлием поехали в Сигулду. Лил дождь, мы промокли, перепачкались в глине, осматривая пещеры на берегу Гауи. Может быть, эта поездка сохранилась в памяти еще и потому, что пришлась она на то тревожное лето, когда началась первая мировая война...

Война застала Юлия в Орле, где он проходил практику. Телеграммой он вызвал меня к себе — опасался, что война может разъединить нас навсегда. Когда мы прощались с мамой на вокзале, она сказала: «Чувствую, видимся мы с тобой в последний раз!».

Орел оказался городом провинциальным: узкие улицы, деревянные дома, окруженные садами, немощеные улицы, лужайки, только Волховская улица выделялась среди общей убогости: гостиница, здание купеческой гильдии, каменные особняки.

Вскоре я заболела брюшным тифом, болела долго и тяжело, но как только немного оправилась, мне поручили организовать пошив мешков для фронта.

В 1915 году немцы заняли Ригу, в Орле появились латышские беженцы с детьми. Каждый помогал им, чем мог, особую заботу проявляли о детях, оставшихся без родителей. На пожертвования создавались приюты. Я приходила к детям, разучивала с ними песни и стихи, рассказывала сказки, иногда мы разыгрывали небольшие сценки.

Но все это время я не переставала думать о театре, о том, чтобы продолжить образование, и обязательно в Москве, где недавно открылась театральная студия, которой руководил Федор Комиссаржевский. Юлий был против, но отговорить не смог, и вскоре я уехала.

IV

Шел 1916 год. Латышские беженцы расселялись по всей России, много моих земляков осело в Москве. Было создано бюро, ведавшее устройством беженцев. Среди его сотрудников я неожиданно встретила бывшего директора гимназии Атиса Кениньша.

— Не пойдете ли учителем в начальную школу? — предложил он. Я согласилась.

Латышские беженцы создали в Москве культурный центр. Он объединил людей различных политических убеждений, разного уровня развития. На так называемые вечера интеллигенции собирались и писатели, и студенты, и служащие. Здесь велись бесконечные дискуссии о будущем, о роли искусства, о религии, школьном воспитании. Александр Дауге устраивал утренники, на которых читал лекции о французской музыке, а его сын Николай, учащийся консерватории, исполнял произведения Равеля, Сен-Санса, Дебюсси. На

музыкальных вечерах он играл также Шумана, Шуберта, Скрябина.

В концертах латышской музыки в Москве со своей певческой капеллой выступал знаменитый латышский дирижер Теодор Рейтер. Концерт состоялся в Большом театре, и для усиления хора Рейтер пригласил и нас, молоденьких учительниц.

Среди молодежи пользовались влиянием латышские писатели-декаденты В. Эглитис, Фаллий и другие. Особняком держалась группа революционно настроенной молодежи, студенты Московского городского Народного университета им. А. Л. Шанявского: Леон Паэгле, Вилис Дерманис, Роберт Пельше, Линард Лайцен.

Через Леона Паэгле, который сотрудничал в Комитете по обеспечению латышских беженцев, ведая вопросами культуры и образования, я сблизилась с этим кружком. Сын кузнеца, Паэгле окончил Валмиерскую учительскую семинарию, в которой учились и Вилис Кнорин, и Лайцен. Паэгле к тому времени был известен как автор драмы «Боги и люди», в ней он выразил мысль о том, что новый мир должен быть построен руками самого народа.

В жизни Паэгле походил на героя своей пьесы: был горячим спорщиком, страстно выступал против войны, насилия, угнетения. Дружба с Леоном Паэгле и его друзьями раскрыла мне глаза на многое. Постепенно я становилась политически сознательным членом кружка.

От Дауге, человека широкообразованного, я впервые услышала имена Владимира Соловьева, других философов. Ко мне Дауге относился тепло, дарил литературу по педагогике. Благодаря его дружбе с известным коллекционером Щукиным, я получила возможность познакомиться с ценней-

шим собранием западноевропейской живописи: картинами Гогена, Ван Гога, Пикассо.

Однажды осенью, в теплый солнечный день, мы с Дауге гуляли у Чистых прудов. Горели фонари, дорожки были усыпаны желто-красными листьями.

— Как замечательно вокруг, не правда ли? — растроганно спросил Дауге. — Так и хочется сделать что-нибудь доброе. Если вам когда-нибудь понадобится помощь, я помогу, обещаю вам!

Это обещание через много лет мне пришлось вспомнить.

Занятия в театральной студии Федора Комиссаржевского в Анастасьевском переулке проводились по вечерам. Комиссаржевский — тихий, бледный, задумчивый — напоминал свою сестру Веру Федоровну. Поражали его выразительные глаза, глаза человека, сосредоточенного на какой-то мучительной мысли, замкнутого, ушедшего в себя.

В программу обучения входили два моих любимых предмета: всеобщая история и история литературы, которую преподавал режиссер В. Сахновский. Он пользовался сравнительным анализом художественных произведений, учил разбираться в стилевых особенностях писателей, приводя самые неожиданные примеры.

Средневековый театр читал М. Паушкин, анализируя характерные особенности мистерий и мираклей, он утверждал, что характер театра, его психология могут быть поняты лишь в связи с исторической эпохой. Паушкин считал средневековый театр ярким оригинальным явлением, полновесно отразившим черты своей эпохи. Именно на его лекциях я поняла, какое значение имеет смена места и количество сценических точек, так называемых игровых площадок, во время действия.

Позже, став режиссером, я старалась наметить их как можно больше.

И был в студии, конечно, еще один прекрасный преподаватель — сам Комиссаржевский. Он читал теорию сцены, большое внимание уделял импровизации. Темы импровизаций мы придумывали сами, разыгрывали их без слов, иногда с одним словом или с одной фразой.

В сборнике статей Комиссаржевского «Театральные прелюдии», изданном в 1916 году, было немало интересных мыслей, но соглашалась я далеко не со всем. Например, «Искусство не тенденциозно и не утилитарно, — писал он в статье «Театр и война». — Цель искусства — само искусство, проявление творческой силы, которая живет в художнике». И дальше: «. . . Театр может быть «современным», но только в духовном смысле, а не в смысле сюжетном, не в смысле «полезном», не в смысле «тенденциозном»». Я же считала, что театр просто обязан быть тенденциозным.

Все, подготовленное студийцами, регулярно, раз в три месяца, просматривала комиссия. На просмотры приходили В. Брюсов, К. Бальмонт, Ф. Сологуб, Н. Евреинов.

В студии занимались Игорь Ильинский, Анатолий Кторов, Антанас Суткус, впоследствии основавший в Каунасе театр импровизации. Ильинский запомнился человеком подвижным, смешливым; его полные юмора импровизации мы смотрели с захватывающим интересом, Федор Федорович их хвалил. Этюды Кторова были серьезны, заставляли думать и волноваться.

В то время меня увлекла книга Евреинова «Театр для себя». Автор считал, что импровизации такого театра обогащают фантазию, снимают скованность, сближают незнакомых людей, учат

сообразительности и находчивости. Когда я бывала у своих друзей, мы пробовали играть театр для себя.

Комиссаржевский был непримиримым противником натурализма. Ныне театральные деятели, говорил он, упорно тащат нас, зрителей, в плесень жизни и прозу жизни и волнуют нас или представлениями из анатомического театра, или бездарными пересказами того, что мы видим и слышим ежедневно, или, наконец, психологически-патологическими экспериментами, превращающими сцену, правда, порою очень искусно, но совершенно не нужно, в подлинную жизнь и жизнь болезненную. Его кредо отличалось от концепций Мейерхольда и Таирова: он требовал тщательно изучать литературную основу спектакля, постигать мировоззрение автора, быть верным авторскому тексту. В своих спектаклях Комиссаржевский пытался сочетать порою гиперболические способы выражения с тонкой передачей самых незаметных движений души. В актерах он видел творцов, щадил и уважал их индивидуальные поиски и ратовал за то, чтобы режиссер руководил ими тактично и бережно.

Неприятие Комиссаржевским методов Мейерхольда началось еще со времени работы Всеволода Эмильевича в театре Веры Федоровны Комиссаржевской. Мейерхольд, увлеченный идеей создания новых сценических форм, вводил новые приемы, условную стилизованную манеру исполнения, допускал исправления текста и структуры пьесы.

Меня же увлекали неутомимые поиски Мейерхольда; под его влиянием я стала изучать испанский театр и комедию дель арте. Оглядываясь назад, теперь отчетливо понимаю, что́ именно

оставило след в моей творческой биографии: богатейшие выразительные средства художественного театрального воплощения, образцы необычно смелого экспериментаторства.

Привлекал меня и Камерный театр Таирова, покоряли обнаженная декламация Алисы Коонен, ее темперамент, чистейшая дикция, трагическая напевность голоса.

Словно сегодня я слышу голос Коонен-Саломеи в одноименной пьесе Оскара Уайльда, когда после танца «семи покрывал» она сбрасывает их и требует голову Иоанна Крестителя. Откуда-то поднимается серебряное блюдо с отрубленной головой пророка. Коонен берет блюдо: «Я целую твои губы, Иоханаан, твои губы, как красные кораллы на дне морском, твои кудри черные, как кедры ливанские... Ио-ха-на-ан!..» — как сомнамбула скорбно и страстно кричит Саломея. Царь делает рукой жест, воины окружают Саломею и раздавливают ее железными щитами.

Это было страшно. Я вышла из театра едва живая.

Никогда больше не видела актрисы, у которой бы так играли руки — они словно говорили, жили своей особой жизнью. Много позже я видела Коонен в таировской постановке «Детей солнца» Горького. Коонен играла Лизу. И в этой роли она больше «говорила» руками: они были и «бешеными» и «сумасшедшими», и бессвязные слова уже почти ничего не значили.

Запомнилась еще одна постановка Таирова, уже в 20-е годы — «Жирофле-Жирофля» Лекока. Здесь чувствовалось увлечение буйной пестротой красок. Сценическая площадка была составлена из кубов, параллелепипедов, огромного конуса, лестничных ступеней и цилиндров. И вот по этим-

то сооружениям не ходили, а буквально летали актеры в ярких стилизованных эксцентричных костюмах, в шляпах, напоминавших тюрбаны фокусников и праздничные головные уборы индейцев. Артисты театра Таирова были действительно «раскрепощенными» актерами, умели танцевать, петь, были акробатами, одним словом — универсалами. Весь спектакль шел в хорошем ритме, был полон оптимизма и радости. Таировские постановки учили уважать подлинную артистичность и профессионализм: каждое слово, каждый жест, мизансцена были продуманы, отлиты в прекрасную форму. Гастроли театра за рубежом в начале 20-х годов имели колоссальный успех, пропагандировали достижения советского театра.

Мейерхольд яростно спорил с Таировым, с его художественным направлением и приемами. А я — я училась у обоих. Объединяли их экспериментаторство, протест против натурализма, аморфности. Эти выдающиеся художники хотели ясно, четко выразить свое отношение к искусству и действительности.

Сейчас, очевидно, следует сказать, что я была несправедлива в оценке МХАТа. Но в те годы он казался мне сугубо натуралистическим, и потому я не слишком интересовалась им. Позже я критиковала спектакли этого театра в докладах, с которыми выступала, будучи аспиранткой ГИТИСа.

V

Ноябрь семнадцатого года. В Петрограде власть уже была в руках большевиков, а в Москве бои еще продолжались. Время от времени слышалась перестрелка, трамваи стояли.

Но занятия в студии Комиссаржевского не прерывались. Я бегала на лекции в Анастасьевский переулок с Покровки, а над головой порой посвистывали пули. Однако это не могло охладить увлеченности театром: студийцы не пропускали ни одной лекции.

На улицах и в учреждениях все изменилось: всюду оживленные собрания, митинги, демонстрации; на столбах, стенах домов и на заборах расклеены декреты, подписанные Лениным; возле каждого толпа — читают вслух первые декреты Советской власти.

Как-то я бежала на занятия через Страстную площадь и возле памятника Пушкину, на постаменте, увидела оратора, взывавшего к прохожим. Вокруг быстро выросла толпа, кто-то возражал, слышались и одобрительные возгласы. В народе проснулась дремавшая до поры жизненная сила, энергия мысли, желание действовать. Можно было определить этот подъем духа словами Ульриха фон Гуттена о том, что жить — это блаженство! Еще совсем недавно серые, казавшиеся грязными дома помолодели, ожили — художники-футуристы раскрасили и расписали стены и заборы яркими рисунками, ромбами, квадратами, зигзагами или просто пестрыми пятнами.

В школе, где я работала, некоторые учителя не признавали Советскую власть, были недовольны отделением церкви от государства, запрещением преподавания в школах закона божьего. Мнения разделились, спорили и учащиеся, и педагоги. Дискуссии собирали огромные аудитории, в защиту большевиков выступали Роберт Пельше и Анна, его жена, Эдуард Стуритис, Леон Паэгле. Последний потом вспоминал, что революция захватила его, как невиданное чудо, как самое могучее

и прекрасное, что человеку дано когда-либо пережить.

При чтении воззвания «Всем! Всем! Всем!..» во мне с новой силой пробудилось сознание принадлежности к тем, кого веками угнетали и порабощали. Ведь и я на себе испытала, что такое неравенство. Люди, совершившие революцию, отдавшие жизнь свою во имя счастья народа, стали для меня примером, идеалом.

В студии Комиссаржевского слушатели тоже разбились на две группы: одна за Советы, другая — против. Первые настаивали на немедленном изменении репертуара, обращении к новым пьесам, близким и понятным массам, отстаивающим интересы революции; другие — что менять ничего не надо, что революции, мол, скоро придет конец. Мы, верившие в Советскую власть, ходили по заводам, разносили бесплатные билеты на спектакли, организовывали кружки и рабочие клубы.

Полемика тогда велась бурно, ораторы в выражениях не стеснялись. Студиец Н. Волконский (позже режиссер Малого театра) был особенно резок, критиковал систему и эстетические принципы Комиссаржевского, обвинял его в мистике, оторванности от жизни народа. У Волконского было немало единомышленников.

Справедливости ради надо сказать, что и Комиссаржевского затронули веяния революционного времени — если прежде он не признавал тенденциозный театр, то теперь, после Октября, пересмотрел свои взгляды. Он всегда ратовал за социальную справедливость, и в самый разгар дискуссий о назначении революционного театра присоединился к тем, кто считал, что во времена

революций искусство не может быть оторвано от жизни. Вместе с тем Комиссаржевский предостерегал нас от перехода театра на путь, как он говорил, «утилитарного материализма». Позже, в 1919 году, Федор Федорович оставил свой театр и уехал за границу.

Театральная жизнь в стране бурлила: залы заполнил новый зритель, восприимчивый, ищущий ответа на многочисленные вопросы. Впервые в театр, сияющий хрустальными люстрами, пришли люди в серых шинелях, ватниках и спецовках. Театры в те годы не отапливались, но это никого не останавливало. Люди ходили сюда постигать и изучать жизнь. Неискушенный зритель чутко реагировал на каждое правдивое слово, аплодисменты вспыхивали зачастую во время действия.

Вскоре стало очевидным: деятели литературы и искусства, принявшие революцию, стремившиеся творить для нового зрителя, должны понять, что можно выполнять социальные заказы, оставаясь истинным художником. Время требовало произведений, агитирующих, поднимающих массы на борьбу. За короткий срок революционным искусством были сделаны такие открытия, которые в корне изменили лицо традиционного театра, превратили его в театр, активно вмешивающийся в жизнь.

Вс. Мейерхольд приступил к созданию нового советского театра. Он надел красноармейскую форму, часто выступал перед рабочими и солдатами. Его называли «солдатом нового искусства» и «вождем театрального Октября». В рабочие аудитории приходили и Маяковский, и Эйзенштейн. Нередко в больших залах выступал и нарком просвещения А. В. Луначарский, разъясняя новому зрителю, как надо понимать искусство.

Мейерхольд участвовал в создании самодеятельных коллективов на заводах, помогал выбирать репертуар и ставить спектакли, которые игрались в цехах во время обеденного перерыва. Многие режиссеры и актеры ломали рамки узкопрофессионального театра: устраивали театрализованные представления под открытым небом.

К первой годовщине Октября Вс. Мейерхольдом и В. Маяковским в Петрограде была поставлена «Мистерия-буфф», по словам А. Луначарского, «единственная пьеса, которая задумана под влиянием нашей революции».

В афише премьеры было сказано:

> «Мы, поэты, художники, режиссеры и актеры,
> празднуем день годовщины
> Октябрьской революции
> революционным спектаклем.
> *Нами будет дана:*
> «Мистерия-буфф»!,
> *героическое, эпическое и сатирическое*
> *изображение нашей эпохи, сделанное*
> *Маяковским».*

И тут же рядом с перечеркнутым крест-накрест изображением полушария Старого Света стояли следующие слова: «Раскрашено Малевичем. Поставлено Мейерхольдом и Маяковским. Разыграно вольными актерами».

В своей пьесе Маяковский воспел «солнечный праздник вещей и рабочих», использовав при ее создании особенности плебейского средневекового театра. По образу мистерии он создал язвительный памфлет с социальными масками, воплотив в нем время социальных бурь.

В эти бурные незабываемые дни 1918 года я окончила студию Ф. Комиссаржевского. На прощание Федор Федорович сказал мне: «Вы должны создать хороший театр на своей родине!».

Но обстоятельства сложились иначе.

Местом работы стал Орел и детский театр эстетического воспитания. С этого периода своей жизни я и начала рассказ.

VI

Осенью девятнадцатого года к Орлу подошли деникинцы; стали слышны отдаленные выстрелы, взрывы. В городе началась эвакуация.

Юлий настоял на моем отъезде из Орла. Но попытка покинуть город с последним эшелоном закончилась неудачей — Даге было всего несколько месяцев и ехать с ней на подножке (а только такая возможность и представилась) было, конечно, немыслимо. Я крикнула мужу: «Остаюсь!» — и вернулась в опустевшую студию на Тургеневской, заперла двери и стала напряженно ждать. С улицы доносились крики, стук колес — люди покидали город. Когда стемнело, выстрелы стали слышны уже совсем близко. Дом сотрясался от грохота взрывов.

И тут в дверь тихо постучали.

«Деникинцы!» — мелькнула мысль, но за дверью взволнованный женский голос произнес:

— Анна Эрнестовна, откройте, это я!

Молодая женщина вбежала, встревоженная:

Это была Ванда, которая раньше работала машинисткой у Юлия.

— Я подумала, может, вы не успели уехать. Берите девочку и пойдем ко мне! У меня никакого

обыска быть не может, мой бывший муж — деникинский офицер.

Закутав Дагу и захватив лишь кое-что из необходимых вещей, я поспешила за Вандой. Было темно. Коляска Даги тряслась и гремела по булыжной мостовой, и мне казалось, будто грохочет вся улица.

Не помню, сколько длилось наше затворничество. Ванда уходила на работу и возвращалась с продуктами, я нянчила Дагу и сынишку Ванды...

Но вот однажды вновь послышалась канонада и ржанье лошадей, затарахтели телеги, заскрипели колеса — деникинцы отступали. Красная Армия, освободив Орел, погнала белогвардейцев дальше на юг.

Я вернулась в свою квартиру. В комнате был полный разгром: кресла опрокинуты, сиденья вспороты, матрацы иссечены. Изорванные книги и газеты валялись на полу. Я уложила Дагу, затопила плиту, отыскала в шкафчике кулек с горохом и принялась стряпать. Внезапно дверь с грохотом отворилась, вошли трое мужчин.

— Горох варится. Угости-ка нас! — сказал по-латышски один из них, и я поняла, что это латышские стрелки.

Налила горячего варева, и они, обжигаясь, стали есть. Поблагодарив за угощение, стрелки поднялись.

— Надо догонять своих. Не бойся, эти сволочи — деникинцы больше не вернутся.

Город представлял собой страшную картину. Описать ее мог бы, пожалуй, только Эдгар По, а показать — Театр ужаса. На ветвях деревьев раскачивались повешенные вниз головой коммунисты, на мостовой и тротуарах валялись изуродованные

трупы. Я опрометью добежала до домика, где жили знакомые швеи — мать с тремя дочерьми. Распахнула двери и отшатнулась: изуродованные, они лежали в кровавой луже...

К счастью, поджечь деникинцы ничего не успели, и вскоре город принял обычный вид, а спустя некоторое время вернулся Юлий, и я смогла, наконец, приступить к работе. Во вновь организованном кружке школьников мы подготовили монтаж из стихов А. Гастева, М. Герасимова, П. Кириллова, В. Маяковского, А. Блока.

В один из субботних дней 1919 года мы решили выступить в городском (Зеленом) саду. Чтобы привлечь к себе внимание, стали бить в железный лист. Когда на шум собрались люди, мы стали читать стихи. Выступление горожанам понравилось, но нашлись и недовольные: пожилые педагоги обвинили нас ни больше ни меньше, как... в хулиганстве. Юлий тоже был очень недоволен. Вскоре наши концерты прекратились.

Однажды, после премьеры «Алинура», ко мне пришел взволнованный Юрень.

— Из Москвы прибыла комиссия для проверки вашей работы: орловские учителя жалуются — театр, вместо того, чтобы воспитывать детей, нарушает порядок в городе.

Я, конечно, понимала, что педагог я неопытный, всего предусмотреть не могу. Но главное, что беспокоило — не отступила ли я от пролетарской методологии воспитания, разрешив детям заниматься балетом.

Тогда многие отвергали балет, считая его «разлагающим искусством пресыщенной буржуазии». Считалось мещанством носить галстук, кольца, драгоценности. Некоторые молодые коммунисты

вообще отвергали буржуазную культуру. Помню стихи Кириллова «Мы», опубликованные в декабре 1917 года.

Мы несметные, грозные легионы труда,
Мы во власти мятежного, страстного хмеля.
Пусть кричат нам: «Вы палачи красоты!»
Во имя нашего Завтра — сожжем Рафаэля!

Уходя, я сказала мужу:

— Иду отчитываться перед представителем из Москвы. Если не вернусь, значит, плохо. Хоть поинтересуйся.

— Было бы отлично, если бы тебя, наконец, вышвырнули из театра!

Я взглянула на Юлия: передо мной стоял чужой человек. Отчуждение возникло давно, капля за каплей копились обиды и разочарования. И вот словно невидимая завеса опустилась между нами. Я почувствовала себя совсем одинокой.

В смятении вошла я в зал. На сцене высилась огромная кафедра, внизу на скамьях сидели учителя, инспекторы. Юрень предоставил мне слово. Я была так взволнована, что вначале лепетала что-то бессвязное, но постепенно успокоилась и с увлечением рассказала о детском театре. Говорила минут сорок. Потом начались прения, но что обсуждали, о чем спорили, я не слышала — думала лишь о том, чем все закончится.

Тут на кафедру поднялся инспектор.

— Все, рассказанное Анной Эрнестовной, замечательно. Именно такое воспитание детей необходимо нашему молодому государству.

Мне показалось, что я ослышалась.

— Чтобы вынести окончательное суждение, — продолжал москвич, — необходимо посмотреть,

как проходят занятия. Если товарищ Лацис позволит, мы посетим театр.

Я сидела ошеломленная всем пережитым и не заметила, как опустел зал.

— Вы решили здесь ночевать? — пошутил инспектор.

Вместе с Юренем они проводили меня. С неба падал крупный легкий снег. Спутники шли молча, видимо, понимая, что я слишком взволнована, чтобы о чем-нибудь говорить.

Вернулась домой совершенно разбитая. Дочь спала, на столе кипел самовар, Юлий неторопливо пил чай.

— Садись за стол.

— Не хочу. Пойду наверх, в башенку.

— Понимаю, — произнес муж. — Зачем же уходить тебе? Уйду я. Так закончилась наша семейная жизнь.

VII

В 1920 году я получила письмо из Риги: мать писала, что чувствует себя беспомощной, одинокой и боится, что умрет, не повидавшись со мною. Я решила во что бы то ни стало добраться до Риги и забрать маму в Орел. Сделать это было непросто: шла гражданская война, поезда ходили беспорядочно, железные дороги забиты, рассчитывать на место в теплушке не приходилось. А ехать предстояло с маленьким ребенком. Выхлопотав трехмесячный отпуск, я все-таки собралась в путь.

Добирались мы долго. На границе Латвии наш поезд поставили на запасной путь: надо было

пройти карантин. Наконец все формальности позади, можно трогаться. Но тут подошел чиновник и заявил:

— В Ригу вас не пустят, возвращайтесь.

Как, не повидав матери? Нет, вернуться я не могла.

Еще раньше, в Москве, я познакомилась с латышским писателем Карлисом Скалбе. Ему-то я и решила послать телеграмму с просьбой похлопотать за меня. Адреса его я не знала, поэтому написала просто: «Рига, писателю Скалбе».

Два дня прошло в ожидании. Тот же чиновник сообщил, что мне разрешено временное пребывание в Риге — за меня поручился известный писатель.

На вокзале я наняла мальчика с тележкой, уложила на нее чемодан, дочку взяла на руки, и мы отправились разыскивать дом, в котором жила мама. Когда я вошла, навстречу поднялась пожилая женщина.

— Позовите, пожалуйста, Лиепиню, — обратилась я к ней, — это моя мама.

Женщина протянула:

— Ли-е-пиня... Уже две недели как она умерла...

Когда я пришла в себя, женщина рассказала, что мама долго болела, что до конца дней содержала жалкую лавчонку, едва сводя концы с концами.

В полной растерянности стояла я у тележки с чемоданом. Дага капризничала. Выбора у меня не было — пришлось отправиться к матери Юлия. Тот же мальчик повез наши пожитки на окраину Риги, в район Шрайенбуш (ныне Чиекуркалнс). Здесь, пощипывая траву, паслись коровы, стрено-

женные лошади. На обочине дороги, прямо на мокрой траве сидела дряхлая старушка. Я узнала бабушку Юлия. Мы обнялись.

...Срок моего отпуска истекал, необходимо было возвращаться в Орел, но неожиданно тяжело заболела Дага. Врачи предостерегали: девочка трудной дороги не перенесет.

Что делать? Время шло, а выхода я не видела.

Я решила посоветоваться с друзьями и поехала на Рижское взморье. Случайно встретила там Линарда Лайцена. За то время, что мы не виделись, он стал известным писателем и видным политическим деятелем.

Я рассказала Линарду о своих бедах, а он, в свою очередь, — о событиях в буржуазной Латвии. Действительность оказалась гораздо страшнее, чем писали газеты. Буржуазия удерживала власть с помощью жестокого террора. Коммунистическая партия находилась в подполье, за любое антиправительственное выступление без суда подвергали тюремному заключению. Книга Ленина или Маркса, найденная при обыске, становилась поводом для ареста. Рижская центральная тюрьма была переполнена.

Но свободолюбивую мысль заглушить невозможно. Подпольно издавались листовки, брошюры. Полиция конфисковывала журналы, но под другими названиями они выходили вновь. Запретили, например, рабочий журнал «Виениба» («Единство»), и тут же в киосках появился другой — «Яуна Виениба» («Новое единство»). Из тюрьмы поэты передавали на волю свои стихи. Огромной силой стали левые профсоюзы во главе с Центральным бюро. Левые насчитывали более пятнадцати тысяч человек, среди них было много коммунистов.

— Вы не имеете права уезжать! — заявил Лайцен. — Нам очень нужны знающие люди.

Он подробно рассказал об открытой по инициативе Центрального бюро рижских профсоюзов Народной высшей школе, в правление которой вошли видные прогрессивные деятели: поэт Андрей Курций, сам Лайцен, Вилис Дерманис, журналист Фрицис Галениекс, Леон Паэгле. Среди слушателей рабочей школы было немало комсомольцев. Школа стала своеобразным центром революционной пропаганды.

— Лучшие силы народа приходят на помощь партии, — горячо говорил Лайцен. — Мы решили открыть при школе театральную студию, но не смогли найти режиссера. Теперь им будете вы. Для начала прочитаете на правлении доклад, расскажете о студии Комиссаржевского, об октябрьских событиях в Москве.

Через несколько дней я пришла в четвертую рижскую среднюю школу, директором которой был социал-демократ Ритинь. Днем здесь, как обычно, шли занятия, вечером собирались рабочие — слушатели Народной высшей школы. На правлении я рассказала о театральной жизни Москвы и Петрограда, поделилась своими впечатлениями о книге Керженцева «Творческий театр», о его идеях: «Театр должен выйти на улицу, улица войти в театр», о Камерном театре Таирова, о своем опыте работы в Орловском детском театре эстетического воспитания. Когда я закончила рассказ, ко мне подошел Лайцен.

— Значит, так: через несколько дней соберем желающих заниматься в театральной студии. Продумайте программу.

Лайцен был человек решительный, даже непреклонный. Он считал, что мои знания и опыт необ-

ходимы именно здесь, в Латвии, и сумел убедить в этом и меня. Я решила остаться в Риге.

По Латвии вновь прокатилась волна стачек, надо было использовать накаленную обстановку. Ставить революционные пьесы цензура не разрешала, поэтому мы решили показывать учебные импровизации и этюды, на которые разрешения не требовалось: импровизации были утвержденным предметом школьной программы.

В студию записывались молодые рабочие, школьники, студенты, служащие. Посещала ее и вернувшаяся из Орла Э. Брамберга, а профессионального актера Вилиса Сеглиня я пригласила преподавать дикцию. Театр собрал людей, самозабвенно преданных искусству, девизом нашей работы была верность передовым идеалам, умение их выразить; мы должны были помочь людям бороться за справедливость.

Вечерами мы занимались в довольно просторном классе, а в небольшом зале с маленькой сценой репетировали импровизации и этюды. Актеры изучали теорию и практику сценического искусства, дикцию, декламацию, сценическое движение. Нужно было воспитать всесторонне развитого синтетического актера, который умел бы петь, танцевать, в совершенстве владеть своим телом, актера с неистощимой фантазией. К тому же он должен был быть и находчивым: полицейские в штатском, да и в мундирах часто посещали открытые вечера, где мы показывали этюды и импровизации рабочим, объединенным левыми профсоюзами.

Пригласительные билеты распространяли студийцы и центральное бюро профсоюзов. Под видом открытого показа учебной программы со сцены велась пропаганда свободолюбивых идей.

В зале звучали стихи Райниса, Паэгле, Лайцена, Курция, Герасимова, Гастева, Кириллова; были в нашем репертуаре и стихи Бехера и Верхарна. Часто, уже после представления, зрители повторяли стихи Гастева: «...первое чудо вселенной, бесстрашный работник — творец — человек».

С нами часто выступал Леон Паэгле. Пьеса «Воскресение» принесла ему широкую известность: ее ставили в рабочих театрах Москвы, Петрограда, Харькова. В 1919 году, когда Латвия стала советской, этой пьесой начал свою деятельность Рабочий театр. По доносу реакционных учителей Паэгле отбыл срок в Рижской центральной тюрьме. Освободили его без права преподавания в школе. Но тюрьма не запугала и не сломила его. Он по-прежнему выступал перед рабочими с чтением стихов, призывающих к борьбе с насилием, к борьбе за свободу.

Как сейчас вижу Паэгле на сцене — высокий, стройный, глаза блестят, слышу его страстный глубокий голос. Вечера, на которых он выступал, были особенно популярны, поэта слушали напряженно, переполненный зал часто взрывался бурей восторженных аплодисментов, со всех сторон доносились возбужденные возгласы, слова одобрения.

Если вечера, по мнению полицейских, проходили слишком бурно, постановку прерывали и устраивали проверку паспортов у артистов и зрителей. Не имевших с собой паспорта уводили в полицию, а дома проводили обыск. Такие налеты не были редкостью. Реакция с каждым днем набирала силу.

Летом двадцать первого года мы узнали о расстреле девяти коммунистов, среди них были известные революционеры — секретарь Компартии

Латвии Ян Шилф-Яунзем и член ЦК Август Арайс-Берце.

Август Арайс-Берце... Виднейший коммунист, целая страница истории нашей партии! В 1920 году он вернулся в Ригу, через год был арестован, и вот теперь казнен!

Мы решили во что бы то ни стало ответить на подлый удар черной реакции. Леон Паэгле написал гневные стихи «Могила расстрелянных», в которых клеймил позором убийц: «Боль за погибших в сердце живет, волю к победе лишь закаляет», а мы показали импровизацию «В Центральной тюрьме».

Импровизацию написали студийцы на документальной основе. В камеру врывается вооруженная охрана во главе с начальником тюрьмы. Все, кого он вызывает по списку, подходят к стене. Это осужденные на смерть... В тишине слышится команда «Шагом марш!», потом за сценой раздаются выстрелы — один, второй, третий... все девять! Но оставшиеся в камере не впадают в отчаяние, они по-прежнему готовы к борьбе, обдумывают, как установить связь с коммунистами на воле... Получив передачу, они находят записку: «Не теряйтесь. Не падайте духом. Мы с вами, мы действуем!»

Зал был полон. Зрители бурно выражали свои чувства: слышались выкрики, гневные слова протеста. Нет, это был не просто урок, это был призыв к борьбе. Когда представление закончилось, здание школы окружила полиция. Началась очередная проверка, только на этот раз более строгая и жесткая. Паспорта у меня с собой не было, дома на столе оставила книгу Ленина. Мне грозила тюрьма. Нужно было срочно что-то предпринять.

Всматриваясь в лица зрителей, я неожиданно увидела Андрея Курция. Депутат, он был личностью неприкосновенной. Его и попросила я съездить ко мне на квартиру и забрать книгу Ленина. Он взял ключ, беспрепятственно вышел, а я смешалась с толпой, постепенно продвигаясь к выходу. Благодаря случайности мне удалось избежать ареста.

Незадолго до этого Эдуард Смильгис, основатель и художественный руководитель Художественного театра пригласил меня поставить пьесу Кальдерона «Саламейский алькальд». Я решила посоветоваться о будущей постановке с Янисом Райнисом, который недавно вернулся из эмиграции и в течение первого сезона был директором театра.

Райнис покорял собеседника своей эрудицией и непосредственностью. Когда я рассказала о своем намерении, он попросил подробнее осветить замысел постановки. В ту пору я изучала историю комедии дель арте, народный итальянский театр привлек своей этикой, острой социальной направленностью, и я сказала, что хочу поставить драму в стиле дель арте.

— Но Кальдерон ведь не итальянец, а испанец, — улыбаясь, возразил Райнис. — Он, кроме того, — драматург строгого стиля, и композиция «Саламейского алькальда» очень четкая.

— Да, верно, но ведь Кальдерон был тесно связан с народным испанским театром, и «Алькальд» написан не для королевского двора — для простого народа, это-то меня и привлекает.

— Пожалуй, выбор верный, — согласился Райнис, — но вы, конечно, понимаете, существует опасность пойти по легкому пути: увлечься

внешним комизмом. Народные типажи должны получить четкую форму. Но не увлекайтесь и ею, чтобы форма не заслонила глубокого смысла пьесы. И вот ведь что интересно: Кальдерон, фанатичный католик, а в его драматургии тут и там прорываются серьезные социальные проблемы. Правильно поступаете, изучая историческую эпоху, в которой он жил и творил.

Райнис пожелал успеха. Но, к сожалению, эту постановку мне осуществить не удалось.

Как-то ко мне зашел Леон Паэгле:

— Я написал исторические сцены «Лики столетий». Пожалуй, это скорее аллегорическая поэма, — сказал он. — Хочу показать, как на протяжении всей истории человек угнетает человека, и борьба с тиранами никогда не утихает. Людям надо постоянно напоминать о причинах их бедствий, звать к сопротивлению. Думаю, настала пора показывать спектакли не сотням, а тысячам.

Пьеса «Лики столетий» была чрезвычайно выигрышной, сценичной — перед зрителем развертывались картины тысячелетней истории человечества: восстания рабов в Древнем Египте и Греции, восстание Спартака в Риме, крестьянские волнения и религиозные войны в средние века, картины классовых битв в современном мире. Замысел был грандиозный. По своему масштабу и композиции «Лики столетий» должны были стать народным зрелищем, а театральной площадкой — парки и площади.

Массовую постановку под открытым небом с участием большого числа самодеятельных актеров правление Народной высшей школы решило осуществить в парке Саулесдарзс (Солнечный сад), чтобы по-настоящему всколыхнуть общественность.

Для участия в массовых сценах Леон Паэгле предложил привлечь левые профсоюзы и студентов Народной высшей школы — представление намечалось грандиозное и самим студийцам справиться было не под силу. Не отказались участвовать в постановке и некоторые артисты профессиональных театров: оперный певец Я. Карклиньш, балерина Оперного театра (фамилии ее, к сожалению, не помню) и другие.

Спектакль мы подготовили быстро, Лайцен и Паэгле, которые часто бывали на репетициях, помогли нам дружескими советами.

Наступил долгожданный день Праздника культуры. Мы решили устроить политический карнавал. Часть студийцев — молодые рабочие из левых профсоюзов и учащиеся — в костюмах и масках ехали на повозках, другие шагали по улицам Риги с высоко поднятыми над головами лозунгами: «Свободу заключенным!», «Свободу пролетарскому искусству!», «Знания и культуру — народу!».

Во главе карнавального кортежа шли популярные прогрессивные деятели искусства и литературы: Райнис, Курций, Дерманис, Паэгле, Лайцен и другие.

Карнавальное шествие двинулось через весь город: от гимназии, что за вокзалом, до Солнечного сада; шли и ехали загримированные актеры в костюмах рабов и рабынь, воинов, римских гладиаторов, греков и египтян, монахов — был среди них и Мартин Лютер, шли инквизиторы, акробаты, танцовщицы, комические персонажи.

Рижане запрудили улицы, по которым двигалось шествие, облепили балконы, взбирались на крыши. Мальчишки оседлали заборы, забрались на подоконники. Нам бросали красные гвоздики, разма-

хивали красными лентами. Время от времени слышались приветственные возгласы: «Свободу рабочей культуре!», «Да здравствует социализм!», «Откройте тюрьмы!». Но были и другие — злобные, неистовые, истерические: «Долой коммунизм!», «Покончить с большевиками, с советскими прихвостнями!», «По-ли-ция! Где по-ли-ция? Куда смотрит полиция?!» В наши ряды летели камни, тухлые яйца, картошка и всякая гниль. Это же было невероятно: на глазах блюстителей порядка проходила антиправительственная политическая манифестация.

Полиция нас не тронула. Позже мы узнали почему — власти опасались вооруженного выступления рабочих. В Солнечном саду вся площадь перед эстрадой была запружена народом — собралось пять тысяч человек. Массовые праздники в Риге проводились и раньше, но не со столь широким размахом.

И вот мы на сцене. Первым выступил Леон Паэгле с кратким, но страстным прологом, который сразу захватил слушателей. Музыку к «Ликам столетий» написал латышский композитор Янис Рейнхолдс. Главные роли исполняли слушатели театральной студии: В. Плаценс, Ц. Авотиня, В. Яунтиране, К. Козловская, А. Ледушке, К. Берзайс. Прекрасно станцевала египетский танец балерина Оперного театра, а певец Карклинь темпераментно спел революционную песню на слова Леона Паэле, хотя многим рисковал.

Не буду пересказывать сюжет спектакля, упомяну лишь о финале. Заканчивалась пьеса картиной смерти молодого революционера, раненного белогвардейцем. Умирая, юноша произносит: «Да здравствует единение трудящихся! Да здравствует революция!»

В напряженной тишине звучит призыв Прохожего, пришедшего на помощь умирающему: «Обещайте выполнять последнее желание нашего товарища! Обещайте не выпускать из рук знамя борьбы, пока не завоюете полной свободы!»

— Обещаем! — хором отвечают актеры на сцене.

И вдруг в толпе зрителей раздаются сначала одиночные голоса: «Обещаем!», потом все дружнее, со всех сторон накатывает и грохочет тысячеголосое:

— Обещаем!

— Поклянитесь же крепить единство трудящихся! — с еще большим воодушевлением говорит Прохожий. — Клянитесь бороться за победу социализма!

И снова мощно и грозно звучит многотысячное:

— Клянемся!

Пьеса заканчивалась «Интернационалом», запрещенным полицией. На репетициях мы его не пели. Но тут, после заключительных слов спектакля, выдержав небольшую паузу, пятитысячная толпа запела «Интернационал». Тогда и мы, взволнованные и потрясенные, запели вместе со всеми:

Вставай, проклятьем заклейменный,
Весь мир голодных и рабов!..

Спектакль закончился, но зрители не расходились. Зазвучала новая песня — реквием павшим в борьбе: «Вы жертвою пали», и мы вдохновенно подхватили ее.

Возбужденные и счастливые, исполненные надежд, организаторы праздника, и среди них Райнис, Паэгле, Курций, Дерманис, собрались после спектакля, чтобы обсудить возможности только

что возникшего театра. Помню, Райнис говорил о том, что трудно переоценить значение массового театра, что необходимо продолжать это нужное дело, готовить политические ревю и импровизации. Он рассказывал об античном театре Греции, где театр Диониса в Афинах вмещал тридцать тысяч человек, а театр Мегалополиса — даже сорок четыре тысячи. Следует подумать, говорил он, о новых технических приспособлениях для массовых монументальных спектаклей, о подготовке актеров для игры под открытым небом. Паэгле рассказывал о массовых постановках в Советском Союзе. Беседовали мы до поздней ночи.

Рижские газеты, которые обычно откликались на самые незначительные события, смаковали мельчайшие подробности из жизни артистов, на сей раз «не заметили» Праздника культуры, полным молчанием обошли политический карнавал.

Правление Народной высшей школы решило повторить спектакль «Лики столетий» в Сигулде. Но правые социал-демократы и меньшевики, всерьез обеспокоенные нашим успехом, задумали сорвать постановку. Неподалеку от нас они затеяли большое народное гулянье, играл духовой оркестр, работал буфет, возами поставлялись огромные корзины с бутылками пива. Во время действия многие метались туда и обратно, не зная, что предпочесть. На сей раз наш успех не был столь впечатляющим, но мы надолго завоевали симпатии рабочего зрителя. Праздники культуры, спустя два года переименованные в Праздники труда, в Солнечном саду стали традиционными и с каждым годом привлекали все больше людей.

В эти годы самым близким для меня человеком стал Линард Лайцен. Тесное духовное общение переросло в большую дружбу. Линард стал това-

рищем по борьбе, и мы поклялись друг другу до конца бороться за восстановление Советской власти в Латвии.

Вскоре после спектакля были арестованы Паэгле, Дерманис, Лайцен. Через некоторое время пришли и за мной.

В здании политуправления на улице Альберта (ныне Ф. Гайля) меня заперли в пустой комнате. Захотелось есть. Я подергала за ручку двери, постучала. Никто не откликался. Тогда я принялась колотить в дверь стулом.

Дверь распахнулась, и какой-то человек отвел меня в камеру, где стояла койка с соломенным тюфяком, со стен свисали рваные обои. Дверь закрылась. В полной темноте сразу стали донимать клопы.

Днем заключенных выводили в туалет, где за ржавыми трубами они ухитрялись прятать письма. Какая-то женщина подала мне записку, и я узнала почерк Лайцена. Записка начиналась обращением: «Хонолулу!» (латышский вариант названия острова Гонолулу). Линард советовал, как вести себя на допросе: не пугаться, любое обвинение отрицать. Подписался он «Таити». Свой ответ я подписала «Хонолулу».

Впоследствии Лайцен назвал посвященный мне сборник лирических стихов «Хо-Таи», по начальным слогам наших «имен».

На следующую ночь меня вызвали на допрос. Следователем оказался студент, которого я раньше встречала на собраниях беженцев в Москве. Он обвинил меня в связи с коммунистами. Но помня наставления Линарда, я ответила, что никаких коммунистов в Риге не видела. Во время допроса меня ослепили прожектором, надеясь,

очевидно, ошеломить, сбить с толку. Я же твердо стояла на своем: никаких коммунистов не знаю.

На обратном пути в камеру встретился незнакомый арестант, голова его была забинтована, бинт пропитан кровью.

Просидела я в камере предварительного заключения около месяца. По ночам за стеной слышались отчаянные крики: арестованных избивали.

Выручила Тия Банга. Узнав о моем аресте, она решила воспользоваться своими знакомствами и обратилась к министру внутренних дел. Об этом я узнала, когда возвратилась домой.

Продолжить работу в театральной студии мне не пришлось: новое правление школы, в котором после ареста коммунистов условия диктовали меньшевики, предложило радикально изменить программу, считая ее слишком революционной. Я отказалась и обратилась за помощью к председателю правления Андрею Курцию.

— Мое мнение совпадает с вашим, — сказал он, — но вопрос решается большинством голосов: раз проголосовали против программы, я, к сожалению, изменить ничего не могу.

Что делать? Работу в театре я не нашла, с требованием — изменить программу — согласиться не могла.

В те годы театральная пресса много писала об экспериментаторстве немецких режиссеров, возникновении новых театральных направлений, новаторских поисках Макса Рейнхардта, имя которого было в те годы символом реформации канонического театра. Слышала я, что в Германии существует Народный театр, что компартия там работает легально.

И я решила, что должна поехать в Германию, изучить опыт немецкого театра. Получить визу

помог А. Дауге, которому я сказала, что хочу учиться режиссуре в Берлине.

Линард отговаривал, просил остаться, но я настояла на своем. Провожая меня, Линард дал рекомендательное письмо к латышскому скульптору-монументалисту Карлису Зале, захватила я с собой и визитную карточку актрисы Марии Лейко. Карточка сохранилась у меня еще с гимназических времен — когда актриса приезжала в Ригу на гастроли, мне посчастливилось видеть ее в «Мадам Легро» Генриха Манна. После представления я пробралась на сцену с гвоздикой и протянула ее Лейко. Вероятно, на лице моем было написано такое восхищение, что она с улыбкой приняла цветок и вручила мне свою визитную карточку со словами:

— Будешь в Берлине, позвони.

VII

Весной 1922 года я приехала в Берлин. Найти недорогую комнату оказалось непросто, и Карлис Зале временно уступил свою. В этом же доме жили русские писатели-эмигранты: Алексей Толстой, Андрей Белый, Алексей Ремизов и Борис Пильняк.

В первые же дни я побывала на нескольких утренних спектаклях — молодые режиссеры ставили пьесы молодых неизвестных драматургов. Денег за постановку эти режиссеры не получали. На одном из таких утренников я увидела пьесу Альфреда Бруста «Поющая рыба». Спектакль запомнился. Казалось, на подмостках происходило нечто таинственное. Необычным был рисунок мизансцен — какие-то спирали, пластично выража-

ющие запутанность взаимоотношений; единый, строго выдержанный музыкальный ритм, лилово-оранжевое освещение. Из всех театральных впечатлений тех лет я потому говорю об этом спектакле, что он сыграл важную роль в моей жизни.

Наконец, Карлис Зале нашел для меня небольшую комнату в частном пансионе. В коридоре, напротив моей комнаты, висел телефон. Решив воспользоваться своим мимолетным знакомством с Лейко, я позвонила ей. Мария снималась в кино, играла у Рейнхардта.

— Помню, помню! — сказала она, когда я описала, при каких обстоятельствах получила ее визитную карточку. — А чем ты теперь занимаешься? Почему в Берлине?

Я рассказала о студии Комиссаржевского, детском театре эстетического воспитания, о том, что в октябре семнадцатого года была в Москве. Мария пригласила меня к себе.

В большом зале собралось множество гостей, и Мария представила меня:

— Знакомьтесь — режиссер Анна Лацис. Во время Октябрьской революции она была в Москве.

Гости окружили меня, посыпались вопросы, все, что было связано с Москвой, интересовало их чрезвычайно. Особенно любопытен был один из гостей — молодой, худощавый; пышная копна волос, бледное лицо, серые большие глаза, аристократические руки. Куда бы я ни ходила, он оказывался рядом, постоянно требуя: «Расскажите о системе Таирова! Что ставит сейчас Мейерхольд? Станиславский? Нравится ли вам «Мистерия-буфф»?

Наконец, Лейко представила его:

— Доктор Бернгард Райх. Это он поставил «Поющую рыбу», которая тебе так понравилась.

Тут и я заинтересовалась молодым человеком, который по-прежнему не отходил от меня.

Среди гостей был популярный кинорежиссер Фриц Ланг.

— Не хотите ли посетить мое ателье? — спросил он. — Посмотрите, как ведутся съемки, сможете принять участие в одной из массовок. Снимаю сейчас фильм «Усталая смерть».

Я слышала, что за массовые сцены хорошо платят, и приняла приглашение. Готовилась к съемкам серьезно и тщательно. И каково же было мое разочарование, когда во время просмотра я с трудом узнала себя в женщине, на миг мелькнувшей в кадре. Зато деньги оказались как нельзя более кстати.

А в тот вечер мы договорились с Марией, что я уйду не прощаясь: съемки начинались рано утром, а до Нейбабельсберга добираться не менее часа. Незаметно вышла в прихожую. Райх стоял у столика с гвоздиками и пристально смотрел на меня. Серые глаза его были печальны. Я решила, что невольно чем-то обидела его, взяла из вазы цветок и сунула за отворот его сюртука.

— Мне с вами по пути, — сказал он. — Провожу вас, если не возражаете.

Мы вышли вместе. И с того памятного вечера шли рядом пятьдесят лет...

Однажды вернувшись домой, я увидела письмо: «Красная гвоздика стоит в стакане на моем ночном столике. Она ждет встречи».

И тут же раздался телефонный звонок. Это был Райх.

— Не могу ли я посоветоваться с вами по поводу пьесы?

Он пришел с книжкой в руках, это был «Обмен» Клоделя.

— Тут есть один эпизод, — сказал Райх. — Двое мужчин любят одну женщину, а она все не может решить, кого же выбрать. В конце концов прибегает к детской считалке: остается с тем, на кого выпадает последнее слово. Как бы вы, режиссер, поставили эту мизансцену?

— Очень просто. Допустим, здесь стоите вы, рядом — я, здесь другой мужчина, — я поставила вместо него стул. — Кому же уходить? Глядите.

Подошла к Райху, плечом коснулась его плеча и стала отсчитывать: «Тути-рути-били-бум!». Вышло так, что стул «должен уйти», а Бернгард остаться. И тут я услышала, как быстро бьется его сердце. На миг показалось, что этим стуком заполнилась вся комната . . .

С этого дня мы были неразлучны. Райх в то время работал в Немецком театре Рейнхардта. Часто мы бывали в артистическом кафе, где после репетиций актеры отдыхали, обедали, играли в шахматы, спорили, читали пьесы. Это был настоящий клуб, и вскоре я перезнакомилась со многими актерами и театральными деятелями. Больше всего мы с Райхом были дружны, пожалуй, с драматургом Бела Балажем и заведующим литературной частью театра Артуром Кахане.

Через некоторое время меня пригласили ассистентом к Райху, с театром был заключен договор, а вскоре Кахане сказал, что Райху предложили поставить «Фрекен Юлию» Стриндберга, и что Райх решил добавить к ней одну из фламандских сказок (названия не помню). Не хочу ли я, спросил Кахане, разработать режиссерскую трактовку сказки? Я согласилась и приступила к работе над

пьесой: изучила обычаи и нравы фламандцев, достала национальные костюмы, украшения. Кахане работу одобрил: — Под руководством Райха вы ее и поставите.

Фрекен Юлию играла знаменитая Элизабет Бергнер.

С Райхом нас объединяло многое: и любовь к литературе, и общие интересы, и общие вкусы, но главное, несомненно, — горячая любовь к театру. Я рассказывала ему о Мейерхольде, Таирове, новаторских поисках Станиславского и Немировича-Данченко. Райх живо интересовался театральной жизнью Советского Союза, всем новым и значительным, что принесла в Россию революция. Он стал читать Маркса и Ленина, тщательно изучал ленинские «Философские тетради». На моих глазах спектакли Райха приобретали все более выраженный социальный характер.

Райх предложил мне помочь поставить в Немецком театре «Короля Лира», главную роль играл талантливый актер Вернер Краус, обладавший редким талантом перевоплощения. Но работать с ним было необычайно трудно — ко мне он относился враждебно, считал, что я пропагандирую советский театр, пытался настроить против нас наших друзей. Позднее он примкнул к фашистам.

Однако в театре было немало и прогрессивных актеров и режиссеров. С их стороны всегда ощущалось благожелательное, сердечное отношение.

VIII

В Берлине меня заинтересовало творчество режиссеров-экспрессионистов. Самыми сильными из них были директор-интендант бывшего Королевского, потом Государственного драматического

театра, социал-демократ Леопольд Йеснер и режиссер Карл Гейнц Мартин.

Навсегда запомнилась высокая красная лестница, заполнившая все пространство сцены в «Ричарде III» Шекспира, поставленном Йеснером. «Знаменитая лестница», как тогда говорили. На ней строилось все действие спектакля, протекавшее до странности невыразительно, вяло, без акцентов и красок вплоть до четвертого акта, когда по кроваво-красному ковру, застилавшему лестницу, вверх к трону взлетал Ричард, упоенный властью, ликующий.

Первые три акта были для Йеснера лишь широко задуманной экспозицией, настоящее действие — бурное, стремительное — начиналось этой сценой.

Наслаждение властью длилось недолго. По этой же красной лестнице, спотыкаясь, падая, король бежит, спасая свою жизнь — тиран, лишенный могущества, жалкий, побежденный.

Эта постановка характерна для Йеснера. И в других его спектаклях «Наполеон» Х. Д. Граббе, «Вильгельм Телль», «Дон Карлос», «Заговор Фиеско в Генуе» Шиллера на первый план выдвигалась тема падения тирании. Как и в «Ричарде», режиссер группирует действие вокруг главного персонажа, отодвигая на задний план, а то и вовсе исключая из спектакля второстепенные характеры и побочные линии, концентрируя внимание зрителя на финальных сценах — гибели угнетателя, крахе деспотизма.

Другой режиссер — К. Г. Мартин был основателем первого в Германии пролетарского театра «Трибуна». В 1922 году Мартин принимал участие в стачке берлинских актеров.

Постановки Мартина очень скоро стали привлекать внимание броским оформлением, гротеск-

ными масками, резкой характерностью жеста и интонации актеров. В его экспрессионистских спектаклях страстно звучала ненависть к войне. «Парад калек», введенный режиссером в «Перевоплощении» Эрнста Толлера, потрясал зрителей, вызывая в них активный протест. Мартин отстоял также постановку «Разрушителей машин» Толлера, томившегося в то время в тюрьме, и блестяще поставил пьесу в Большом драматическом театре-цирке.

Осенью двадцать третьего года Бернгард Райх получил приглашение на должность заведующего труппой и режиссера Мюнхенского Камерного театра, и наша семья переселилась в столицу Баварии. Город мне показался странной смесью подлинной культуры и мещанской безвкусицы: с одной стороны, прославленные картинные галереи, с другой — банальные гипсовые бюсты, гипсовые скульптуры, помпезные арки, «украшающие» площади и парки.

В Мюнхене мы впервые встретились с Бертольтом Брехтом, который тоже был приглашен в Камерный театр режиссером.

Любопытно складывались взаимоотношения Райха с Брехтом. Помню одну их беседу, Райх сказал, что его интересуют Ведекинд и Стриндберг, а Брехт — что оба драматурга ему безразличны, хотя, видимо, это было не совсем так. На первых порах Брехт и Райх не слишком симпатизировали друг другу. К тому времени Брехт написал уже три пьесы: «Ваал», «Барабаны в ночи» и «В чаще», а также множество оригинальных стихотворений. Поначалу Райх несколько скептически относился к его драмам. Но когда прочитал пьесу «Жизнь Эдуарда II», написанную Брехтом совместно с Лионом Фейхтвангером по драме

Марло, проникся большим уважением к Брехту-драматургу.

— Знаешь, Ася, — сказал он, — я только что прочел рукопись. Этот мальчишка — большой талант.

Брехту тогда было всего 25 лет, но выглядел он совсем юным, а мы с Райхом уже были людьми «солидными» — обоим по 32. Брехта-режиссера и его новаторство Райх оценил сразу, здесь между ними расхождений не было.

Центр Мюнхена сиял, ежедневно здесь мыли не только улицы, но и дома. А на окраинах, в рабочих предместьях строили обычно небольшие дома с темными квартирами, с низкими потолками. Вот в такой мрачной сырой квартире и жила семья Брехта: он, его дочь Ганна и жена Марианна, хорошенькая молодая актриса.

Однажды мы с Райхом сидели на скамейке в одной из великолепных мюнхенских аллей. Подошли Брехт с Марианной. Мы поздоровались, они тоже присели, и Брехт стал расспрашивать: правда ли, что я училась в студии Комиссаржевского. Я ответила — правда. Его глаза засверкали, свою кожаную кепку, которую он всегда носил как-то набок, он вдруг вздернул и воскликнул:

— Ради бога, расскажите, ну, расскажите же, что это за чудо — Москва?! Какие там театры? Таиров, Мейерхольд, Станиславский? Расскажите!

Завязался разговор, после которого наши семейства стали неразлучны. Мы постоянно встречались, с Дагой я часто приходила к Марианне, и пока она бегала за покупками, присматривала за маленькой Ганной.

Брехт жил более чем скромно. В одной из комнат стоял письменный стол с пишущей машинкой. Драматург очень привыкал к окружавшим его

вещам. Я помню, например, что он не расставался с небольшим портретом какого-то мужчины восточного типа, напоминавшего Будду.

Внешне Брехт вовсе не походил на человека искусства, скорее напоминал рабочего: постоянно носил серый спортивный костюм, рубаху без галстука, кожаную кепку или шоферский картуз, грубоватые ботинки со стоптанными каблуками, во рту потухшая или едва тлеющая толстая сигара.

Брехт был сердечен и простодушен с друзьями, но вместе с тем и сдержан. На похвалы скуп, но умел удивительно внимательно слушать, склонив в задумчивости голову набок. Соглашаясь, он молча кивал, если нет — недоуменно пожимал плечами. Но когда кто-нибудь из друзей оказывался в беде, его не надо было просить о помощи — он сам приходил на выручку. Это был на редкость преданный дружбе человек, преданный до конца.

Брехт не отличался изысканными манерами, часто бывал неуклюж, застенчив, говорил обычно тихо, монотонно, но если уж выходил из себя, то кричал пронзительно и резко. Тому, на кого обрушивался его гнев, доставалось по заслугам: в своих доводах он был неотразим и разбивал противника наголову.

Способность Брехта проникать в суть явления и характера каждого персонажа ярко раскрывалась в беседах с ним. Его суждения и оценки поражали своей оригинальностью, убедительной точностью. Он мягко, исподволь, высказывал свою, как правило, неожиданную точку зрения, отчего замысел спектакля представал в совершенно ином свете.

Общение с Брехтом освобождало от иллюзий, будто творить можно, лишь пребывая чуть ли не

в экстазе; я твердо усвоила, что творчество — это систематическая работа, которая требует знаний, анализа, усидчивости и упорства.

Брехт был дружен с Лионом Фейхтвангером, к тому времени автором нескольких драм и романов, критических статей. У Фейхтвангера, который жил в большом особняке, мы бывали часто. В его кабинете поражал беспорядок — вокруг какие-то рулоны, чуть ли не из пергамента, запыленные древние книги, груды бумаг. Но вскоре вы улавливали в этом хаосе определенную систему. Сам хозяин, небольшого роста, худенький, в потертой фланелевой куртке бежевого цвета, был человеком исключительно аккуратным. Он прекрасно разбирался в своем «беспорядке» — огромном количестве исторических материалов, старых рукописей, документов.

До обеда Фейхтвангер к себе никого не пускал. А по вечерам у него собирались неизменные гости: Брехт, художник Каспар Неер, режиссер Эрих Энгель и мы с Райхом. Это был своеобразный «дискуссионный клуб» — мы горячо спорили об искусстве, обсуждали замыслы новых пьес и сценических решений, высказывали свою точку зрения на то, каким должен быть современный театр.

Хочу сказать еще об одном качестве Фейхтвангера — его прозорливости.

Осенний Мюнхен 1923 года. Как-то, выйдя из театра, мы увидели бегущую посреди улицы группу юнцов во главе с мужчиной в помятой шляпе и с вытянутой вперед рукой. Юнцы орали «Хайль Гитлер!». Мы посчитали все это нелепой комедией, вернулись в театр и продолжали репетировать.

И только один Фейхтвангер, узнав об этом, сказал: «Нет, это не шутка».

Он был мудрее нас, Фейхтвангер, и понимал, чем чреват устроенный Гитлером «пивной путч».

Во время одной из бесед у Фейхтвангера я предложила свое решение массовых сцен в «Эдуарде II» — в пьесе с антивоенными мотивами надо показать полную безликость солдат, одев всех в костюмы одного цвета; солдаты должны маршировать под дробь барабана и напоминать марионеток, которых дергают за ниточки. (Позднее Карл Валлентин посоветовал забелить им всем лица.) Брехта это заинтересовало, и он предложил мне стать его ассистенткой. Но дирекция Камерного театра отказывалась заключать со мной контракт. Меня считали коммунисткой, а ведь не так давно была подавлена Баварская советская республика.

— Коммунистка? В нашем театре? Исключено, — сказали Брехту.

Но Бертольт никогда не отказывался от задуманного. Он предъявил дирекции ультиматум:

— Если не согласитесь назначить ассистентом Анну Лацис, забираю пьесу!

Аванс был уже частично выплачен, деньги на декорации истрачены, и дирекция скрепя сердце уступила.

Брехт ставил «Эдуарда II» с подчеркнутой простотой, добиваясь, чтобы актеры, исполняющие роли главных героев, произносили свои монологи без ложного пафоса, говорили, как обычно разговаривают люди. Оформлял постановку даровитый и на редкость своеобразный художник Каспар Неер, создавший впечатляющие декорации, сумевший при этом избегнуть пышности и помпезности.

Я приступила к репетициям массовых сцен, и тут неожиданно Брехт предложил мне сыграть в спектакле принца Эдуарда II.

В памяти сохранилась единственная фраза из всей роли: «Божьей милостью мы спасены!» Зато хорошо помню, как Брехт отрабатывал со мною весь монолог: я должна была произносить его монотонно, постепенно переходя на крик, и в самом напряженном месте внезапно замолчать. В брехтовской трактовке принц представал необузданным, жестоким, безжалостным.

Одновременно я продолжала репетировать массовки. Удалось добиться от статистов необходимого резкого и отрывистого ритма, и все же чего-то не хватало. Чего?..

Прекрасный комик, знаменитый Карл Валлентин, как-то присутствовавший на репетиции, заметил: «Страх, вот что они должны чувствовать. Они должны бледнеть от страха». А Брехт добавил: «И отупеть от усталости».

Брехт был удивительным режиссером. Он всегда добивался от актеров точности и достоверности изображаемого. Он мог без устали требовать повторения определенного жеста или движения, если считал их важными, отучал исполнителей от расплывчатости, нечеткости при раскрытии образа. Когда что-то не удавалось, Брехт не выходил из себя; был уверен, что своего добьется. Он одинаково корректно и ровно относился к любому актеру, будь то исполнитель главной роли или самый неприметный статист.

Работать с ним было нелегко, потому что на каждой репетиции он изобретал что-нибудь новое, постоянно менял текст, и нередко случалось, что актерам приходилось учить новый вариант буквально накануне генеральной репетиции. Но

актеров вдохновляла и подбадривала неиссякаемая энергия и логика Брехта, и они работали терпеливо и заинтересованно.

На премьеру «Эдуарда II» в Мюнхен из Берлина прибыли известные режиссеры и театральные критики, в том числе знаменитый Леопольд Йеснер и критик Герберт Йеринг. Я очень волновалась. На генеральной репетиции Брехт был доволен и монологом, который я произнесла, и бешеным ритмом, в котором вела роль, но я чувствовала себя неуверенно из-за своей дикции: мешало латышское произношение.

— Да наплевать на твою дикцию, — весело сказал Брехт. — Может ты саксонка или баварка. Главное — надо хорошо сыграть.

Монолог принца я проговорила кое-как и еще больше растерялась. По ходу действия надо было пробежать через всю сцену. По пути я за что-то зацепилась и упала, растянувшись во всю длину. Какой ужас! Премьера испорчена! Этого мне Брехт не простит. После спектакля я старалась не попадаться ему на глаза, даже не пошла на банкет. Однако опасения были напрасны: Брехт смотрел на меня дружелюбно и ни одним словом не напомнил о злосчастном падении. Я уже подумала, что он и вовсе ничего не заметил. Через несколько дней он как бы ни в чем не бывало улыбнулся:

— Гутен таг, Ася!

Я окончательно успокоилась, но играть Эдуарда больше не могла. Много позже, работая в советском постпредстве в Берлине, я посетила ателье драматурга, мы вспоминали Мюнхен, и, усмехаясь, он спросил:

— А помнишь, как ты упала на премьере в Мюнхене? Думала, не заметил?

Он видел! Он помнил! Но теперь это были только воспоминания.

— Почему же ты тогда ничего не сказал?

— Ты и так была убита.

Я удивилась его чуткости, его такту. Позже, в Берлине, когда в «Даме с камелиями» я сыграла дописанную им специально для меня роль Эстер, подружки Маргариты Готье, и темпераментно станцевала канкан, он подошел ко мне, улыбаясь:

— Хорошо... Я не знал, что ты настоящая актриса!..

После премьеры «Эдуарда» полиция выслала меня из Мюнхена, заявив, что коммунистке из Москвы здесь делать нечего. Мне с дочерью пришлось выехать в Аугсбург — на родину Брехта. Он поехал с нами, чтобы помочь устроиться. Ночь мы провели в его комнате, где он жил, будучи еще гимназистом: стол, стул, кровать, полка, забитая учебниками.

На следующий день Брехт нашел комнату в семье рабочего, ютившейся в подвале. Хозяева отнеслись к нам очень внимательно. Вскоре стали заходить простые люди, жившие по соседству, они просили рассказать о Советской России; и я рассказывала все, что знала о Москве, об Октябрьской революции, о Ленине. Через некоторое время мне позволили вернуться в Мюнхен: Марианна выхлопотала разрешение.

Брехт получил деньги за постановку «Эдуарда II», купил новую одежду, кепку, рубаху. Однажды, когда мы сидели с друзьями, кто-то крикнул:

— Смотрите, смотрите, Брехт на каучуковых подошвах!

Оказалось, он купил дорогие ботинки на белом каучуке, которые только-только входили в моду.

Потом мы долго подтрунивали над «Брехтом на каучуковых подошвах».

Брехт не переносил мещански упорядоченного уклада жизни и связанных с ним условностей, часто поступал наперекор тому, что с точки зрения обывателя являлось «здравым смыслом». Когда он перебрался в Берлин, мы часто бывали в его ателье. Оно помещалось высоко, под самой крышей, куда лифт не доходил, и добираться приходилось по шаткой деревянной лестнице. Перед дверью на стенах висели изображения черепов со скрещенными костями и надписью «Опасно!». Рядом с ателье находилась маленькая комната с койкой и табуреткой, заменявшей Брехту ночную тумбочку, а в большой комнате он поставил длинный деревянный стол, вдоль которого были пачками разложены рукописи, сбоку стояла пишущая машинка. У стены полка с книгами, рядом маленький столик, за которым пили кофе. А на стене все тот же портрет восточного мудреца. Брехта вполне удовлетворяла такая обстановка. К тому времени он вновь стал холостяком.

Почти всегда здесь можно было застать Элизабет Гауптман — не только секретаря, но и постоянную его сотрудницу. Она работала в берлинской библиотеке, прекрасно ориентировалась в литературе. Брехт предложил ей стать его помощницей. Гауптман согласилась. Так началась эта дружба, это сотрудничество длиною в жизнь. Элизабет владела английским языком, делала переводы, вела всю корреспонденцию драматурга. В Лондоне жила ее сестра, которую она изредка навещала. Как-то Гауптман рассказала об «Опере нищих» Джона Гея, и Брехт сразу же заинтересовался этой «антиоперой», которая легла в основу его собственной «Трехгрошевой оперы».

Гауптман вела дневник, в котором скрупулезно отмечала все существенное, что было связано с жизнью и творчеством Бертольта. Она единственная свободно читала его неразборчивый почерк, а это было совсем не просто, если к тому же иметь в виду постоянные поправки и изменения, которые Брехт вносил в свои рукописи.

Когда Брехт влюбился в Каролу Неер, Элизабет уехала в Лондон, где вышла замуж, но неудачно. Вскоре она вернулась в Берлин, зная, насколько беспомощен без нее Брехт. В Берлине Гауптман вышла замуж вторично, за известного впоследствии композитора Пауля Дессау, автора музыки к «Мамаше Кураж» и многим другим вещам Брехта. В конце концов Гауптман разошлась и с Дессау, и осталась одна. Она ведь всегда любила только Брехта.

Элизабет Гауптман была близкой моей подругой. Позже, бывая с Райхом в Берлине, я часто заходила к Элизабет и почти всегда заставала ее за работой. Она уже плохо видела, но трудилась до изнеможения. Беру на себя смелость утверждать, что вряд ли появилось бы полное собрание сочинений великого драматурга, если бы не колоссальный труд Элизабет.

Когда мы в последний раз, в 1968 году были в столице ГДР (на симпозиуме «Брехт-диалог», посвященном творчеству Брехта), Элизабет только что вышла из больницы, но пришла проститься с нами. Вижу: кто-то тащит тяжеленную сумку. Оказывается — Элизабет. Я побежала навстречу:

— Ради бога, что ты делаешь?

— Несу подарки.

Когда мы с Райхом были уже в машине, я обернулась и увидела печальный взгляд Элизабет. Она

приветливо махала рукой... Больше мы не виделись.

Несколько лет спустя в Ригу приехали работники телевидения ГДР, чтобы записать мой рассказ о Гауптман: они готовились к ее 80-летию. Потом она прислала мне фотографии сцен, поставленных «Берлинским ансамблем» в день юбилея. В письме Гауптман сообщала, что юбилей прошел весело и очень порадовал ее. Это было проникнутое любовью письмо.

После смерти Райха в 1972 году Гауптман пригласила меня в Берлин: «Я знаю, — писала она, — что ты очень одинока, а со мной тебе будет хорошо. Здесь так много общих друзей!». Я не решилась ехать сразу, а когда наконец собралась, пришло письмо с траурной каймой: приглашение на похороны моей Элизабет...

Но вернусь в первую половину двадцатых годов.

К Брехту приходили гости: художники, актеры, философы, артисты цирка, чей нелегкий труд Брехт высоко ценил. Гостям подавали кофе с сухим печеньем, желающие всегда могли выпить рюмочку коньяку. Чаще всего у него бывали Елена Вайгель, Райх, Каспар Неер. Они приходили обменяться новостями, и обычно Брехт читал отрывок из пьесы, над которой работал, либо рассказывал только что родившийся сюжет нового произведения. Это называлось коллективным трудом. Выслушивая мнения друзей, их одобрение или критику, Брехт почти всегда молчал. Самым рьяным критиком, пожалуй, была я, но он не сердился.

— Ася, ты, наверное, думаешь, что я следую твоим советам? Как бы не так: я часто поступаю наоборот! Но твоя критика мне помогает, нацеливает на новые находки.

6 101685

Тогда у Брехта появилась автомашина: вместе с техником они смонтировали эту колымагу из деталей, подобранных чуть ли не на свалке. На радиаторе был прикреплен треугольный флажок с надписью «Брехт».

Как-то мы опаздывали на концерт, и я впервые рискнула поехать на этом автомобиле. Старый кузов скрипел, в машине что-то угрожающе стучало, казалось, она вот-вот развалится. Прохожие останавливались и во все глаза глядели на это «чудо техники». Мне было неловко.

— Берт, зачем ты прикрепил флажок со своей фамилией на этот дребезжащий ящик?

— Скажи, ты не собираешься опаздывать?

— Нет.

— А скорость тебя устраивает? — усмехнулся он, попыхивая сигарой.

— Вполне.

— Так чем же ты недовольна?

Возразить на это было нечем.

IX

В Мюнхене Дага, которая уже год жила с нами, заболела воспалением легких. Врач настоятельно рекомендовал увезти ее в Италию. Весной 1924 года Райх снял на Капри маленький домик, а сам вернулся в Германию.

Целительный воздух, сияющее голубизной небо, удивительно синее море — вот что такое Капри. На горизонте постоянно курится легкий дымок — это Везувий. Ночью хорошо видны огненные струи и искры, вылетающие из его кратера. С высоты можно рассмотреть город, о котором итальянцы

говорят: «Кто увидел Неаполь, может умереть спокойно». В центре курорта магазинчики, торгующие фруктами и овощами, неподалеку — маленький ресторан.

Однажды я пошла с Дагой в магазин купить свежего миндаля и никак не могла припомнить, как он называется по-итальянски. Я указывала на него пальцем, но хозяин лавочки подавал то апельсины, то лимоны. Стоявший рядом господин неожиданно сказал по-немецки:

— Простите, не разрешите ли помочь вам?

— Пожалуйста.

И он объяснил продавцу мою просьбу.

Я накупила множество пакетиков, а незнакомец все не отходил. У него были очень густые темные волосы, толстые стекла очков в золотистой оправе сверкали при каждом движении, искрясь на солнце.

— Разрешите представиться: доктор Вальтер Беньямин.

Я назвала свое имя, и он предложил донести пакеты до дому, но они тут же выпали из его рук. Мы оба засмеялись.

Беньямин выглядел элегантно, на нем были дорогие брюки в полоску. «Наверное, из богатых буржуа», — решила я. Шли, оживленно беседуя. Оказалось, что он литератор, философ и переводчик, приехал на Капри, чтобы закончить свою диссертацию «Рождение немецкой трагедии XVII века». Он проводил меня до крыльца нашей террасы, потолком которой служили густо сплетенные виноградные лозы со спелыми гроздьями; крупные виноградные кисти висели прямо над столом. Прощаясь, Беньямин попросил разрешения посетить нас снова.

— Я уже недели две наблюдаю за женщиной в белом широком платье и длинноногой девочкой в зеленом: вы не ходите, а порхаете по пьяццо! ..

Беньямин стал у нас частым гостем, мы подружились.

Однажды он пришел утром. Маленькая Дага только что проснулась и, еще не умытая, расхаживала по комнате в одной рубашонке. Вальтер поздоровался со мной, протянул руку дочке, но она неожиданно отпрянула в сторону, спрятала ручонку за спину и убежала. Вымывшись, она вернулась к нам.

— Гутен таг, — сказала она приветливо, протянув ручку Вальтеру. Дага была убеждена, что теперь, умывшись, соблюдает правила приличия и вправе поздороваться с гостем.

Зачем я рассказываю о таких мелочах? Потому что об этом случае, об особенностях детской психологии Беньямин позже написал в своих «Миниатюрах» в книге «Улица одностороннего движения».

Беньямин родился в богатой еврейской семье, которая жила в роскошном особняке в фешенебельном районе Берлина Грюневальде. Меня поражала начитанность Вальтера, великолепное знание современной французской литературы и языка, которым он владел не хуже немецкого. Он переводил Бодлера, Пруста, Жироду, Жида. Его суждения об искусстве были меткими, хотя далеко не бесспорными. В Берлине Вальтер собрал уникальную библиотеку, которой очень дорожил.

Вальтер очень интересовался Советским Союзом — всем, что там происходило. Он расспрашивал меня о литературе, театре, о жизни советских людей. Заинтересовал его и рассказ о детском театре эстетического воспитания.

Найдя в Беньямине жадного слушателя, я рассказала о своих принципах работы с детьми, о воспитании в них чувства коллективизма, заботе об их всестороннем развитии.

Позднее на материале опыта детского театра эстетического воспитания Беньямин напишет «Программу пролетарского детского театра» для Дома Либкнехта.

Вальтер Беньямин знакомил меня с еще не переведенными книгами, с новыми течениями французской литературы. Он восторгался умением Пруста точно подметить и описать каждую деталь. А когда я прочитала и перевела ему несколько отрывков из Андрея Упита, Беньямина покорило словарное богатство латышского языка, великолепный слог писателя.

Я же в то время пыталась разобраться в психологии немецкой прогрессивной интеллигенции. (Спустя несколько лет я написала статью «Дифференциация интеллигенции в Германии».) Интеллектуалы были недовольны существующим в Германии строем, интересовались происходящим в Советском Союзе, но, не получая правдивой информации, многого не понимали и не принимали. На этой почве у нас с Беньямином происходили горячие споры.

Как-то я спросила, чем его заинтересовала немецкая трагедия XVII века?

— Я считаю, что между нею и экспрессионизмом есть много общего.

Я высоко оценивала новаторство экспрессионистов и хотела узнать, что общего находит он в этих двух, казалось бы, совсем разных течениях — драматургии мертвого барокко и экспрессионизме.

— Я пришел к выводу, — разъяснял Вальтер, — что аллегория и символика тех времен повторяются и в драматургии немецких экспрессионистов.

Вальтер не был знаком с материалистической эстетикой. Он читал только Д. Лукача и говорил, что взгляды венгерского философа любопытны, а основные положения его книги убедительны, и что, по существу, он отрицает общество, которое враждебно относится к «свободной философии и искусству».

Я возражала: читать Лукача недостаточно, уж если ты пришел к пониманию противоречий буржуазного общества, необходимо познакомиться с трудами теоретиков марксизма, изучить материалистическую диалектику и эстетику. Мало просто отвергать недостатки капиталистического строя, надо учиться его преобразовывать.

Наши беседы и споры оказались небесполезными. Когда позже мы встретились снова — это было в Берлине — Вальтер сказал, что читает Маркса, Энгельса, Ленина, Плеханова ... Его увлекли положения теоретиков исторического и диалектического материализма. Подтверждение этому можно найти в его работе «Улица одностороннего движения», которая вышла в 1928 году в Берлине. Мне было приятно, что в этой книге наблюдений, миниатюр и зарисовок есть посвящение: «Эта улица называется улицей Аси Лацис, которая, как инженер, проторила ее автору».

А в автобиографическом очерке, предпосланном большому однотомнику, вышедшему в издательстве «Зуркамп» в Берлине и во Франкфурте-на-Майне в ту пору, когда Беньямин был уже известным философом, он писал, что во время своего пребывания на Капри летом 1924 года

познакомился с латышкой Анной Лацис, работавшей режиссером в Москве, и под ее влиянием стал марксистом.

На Капри ко мне изредка наезжал Райх, приехал и Брехт с Марианной. Беньямин просил меня познакомить его с Брехтом, но Брехт это знакомство отклонил.

Вместе с Брехтом мы — Райх и я — совершили поездку в Позитано, где работал и отдыхал Каспар Неер. В этом городе жилища были выдолблены, как гнезда, в скалах, во многих жили бедные художники. Мы ели в маленькой траттории спагетти, анчоусы, кефаль, пили пиво, а потом расположились на ночлег в неприхотливом жилище Неера, прямо на каменном полу.

Я пересекла Италию с севера на юг, от Милана до Палермо. В Риме познакомилась с группой молодых художников, которые любезно показали мне Вечный город.

Одного из художников этой группы звали Панаджи. У меня сохранился его дружеский шарж. А вот о судьбе портрета, на котором он изобразил меня сидящей на стуле в оранжево-желтом одеянии, мне, к сожалению, ничего не известно. Панаджи очень интересовался Советским Союзом, изучал русский язык, хотел жить и работать в Москве. Позже мы с ним некоторое время переписывались.

Во Флоренции мы побывали у Горького. Он и Мария Федоровна Андреева приняли нас любезно. Алексей Максимович говорил, что тоскует по России и близким людям. Горький и вдали от родины жил ее интересами, знал все, что там происходит. Он читал все выходившее в Советском Союзе, вел интенсивную переписку, горячо поддерживал молодые таланты.

Мы с Райхом нанесли визит Маринетти — «отцу» футуризма, автору известных «Десяти заповедей». У него мы впервые увидели мебель футуристического стиля: деревянные стулья с кривыми спинками и ножками, укороченными с одной стороны, с сиденьями в виде ромбов и треугольников. Вообще все в доме было вычурным. И среди всего этого выделялась простотой жена Маринетти — скромная, гладко причесанная, вся в белом.

Когда Райх снова вернулся в Германию, моим гидом стал Вальтер. Он возил меня в Неаполь, показал район, где ютилась беднота. Люди жили прямо на улице, под открытым небом. Женщины готовили на жаровнях пищу, не стесняясь, тут же кормили детей грудью.

Жилища бедноты были уставлены фигурками мадонн, украшенных бумажными цветами. Поперек узких грязных переулков были протянуты веревки, на которых в несколько ярусов сушилось, развеваясь на ветру, белье. Дома на Капри и в Неаполе с многочисленными балконами и дверьми чем-то напоминали простые морские губки. В Неаполе мы с Беньямином попали на праздничный карнавал: огромное количество ракет взрывалось в воздухе, освещая радужным светом весь город. Я заметила:

— Тратят огромные средства на увеселения, когда кругом такая нищета!

— Городские власти знают, что делают. Люди повеселятся, выпьют вина, и довольный неаполитанец спокойно заснет прямо на лестнице. Жена его кормит шестого, а то и седьмого бамбино грудью, а если грудь пуста, поит сладким вином, и все семейство засыпает под добрым солнцем Неаполя.

— Давай напишем обо всем этом, — предложил

он, — ты опишешь увиденное, а я пофилософствую.

Статья, которую мы назвали «Неаполь», была опубликована в газете «Франкфуртер Цейтунг».

X

Когда Рейнхардт предложил Райху поставить в Немецком театре «Даму с камелиями», Бернгард телеграфировал на Капри: «Встретимся в Париже». В гостинице, где мы остановились, выше этажом жил и Владимир Маяковский, и мы с Бернгардом зашли к нему. Маяковский занимал ничем не примечательный номер, довольно неуютный и бедный. Поэт показался мне огромным, длинноногим. Я плохо помню наш разговор. Но в память врезалась одна деталь: Маяковский иронически отзывался о призыве «Назад к Островскому», выдвинутом в то время А. Луначарским.

Разговаривая, Маяковский непрестанно ходил по комнате. Голос его в эти минуты звучал громово, азартно, точно он говорил не с двумя собеседниками, а выступал с трибуны перед тысячной толпой.

В Париже мы посетили ателье художника Фернана Леже.

— Париж завидует вам: произведения лучшего периода Пабло Пикассо находятся не во Франции, а в Москве, — сказал он.

Леже был художником своеобразным. Пытаясь показать отчуждение современного человека, превращение его в придаток машины, он, например, изображал его заключенным в цилиндр.

Уровень парижских театров показался мне гораздо ниже уровня театров Советского Союза и Германии. Постановки в «Комеди Франсез» и

«Одеоне» были небезынтересны, но чем-то напоминали музей. Такие новаторы, как Гастон Бати и Шарль Деллен, как будто симпатизировали экспрессионистам, но были умереннее и сдержаннее. Из левых режиссеров больше всех впечатлял Луи Жуве.

Находясь вдали от родины, я не теряла связи с нею. Хотелось поделиться впечатлениями, раздумьями обо всем увиденном. Я списалась с Андреем Упитом, который в те годы руководил литературным отделом журнала «Домас» («Мысли»).

«...Спешу выслать статью «Молодая немецкая режиссура»... «Неаполь» тоже готов... Хотелось бы сперва напечататься у Вас... Теперь пишу о театрах Парижа... Андрей Упит, прошу Вас, возьмите меня хоть немножечко под свою опеку: командуйте, диктуйте, что писать...» Упит меня поддержал. В «Домас» появились мои очерки о немецком театре, в статье «Париж, повседневность и театр» я анализировала постановки «Театра тишины», очень популярные в то время.

В Париже совершенно случайно я узнала, что в «Гранд-Опера» работает Федор Федорович Комиссаржевский. Я не виделась с ним со времени окончания театральной студии. Пробравшись за кулисы, я попросила вызвать его. В дверях показался Комиссаржевский. Он заметно постарел, осунулся.

— Здравствуйте, Федор Федорович!

Мгновение он молча всматривался, а когда узнал, не здороваясь, с отчаянием в голосе воскликнул:

— Ляцис! (Он всегда произносил мою фамилию неправильно.) Возвращайтесь, немедленно возвра-

щайтесь в Советский Союз! Вам здесь делать нечего.

Видимо, он решил, что я тоже эмигрировала. Я объяснила, что родины не покидала, что скоро вернусь, и он успокоился. Наш разговор коснулся его творческой работы, но вместо ответа он только махнул рукой, а когда прощались, сказал, что долго в Париже задерживаться не намерен, скоро уедет в Америку. Это была моя последняя встреча с Комиссаржевским. На родину он так и не вернулся, хотя в тридцатые годы в Москве об этом поговаривали.

В Париже я друзей не приобрела: сказывалось незнание языка, общаться было непросто.

Райху пора было приступить к репетициям, и мы уехали в Берлин.

В Берлине мы встретились с Брехтом. Во время обеда я рассказывала о своих впечатлениях, о том, какой интересный человек Беньямин, а потом не удержалась:

— Послушай, Берт, как ты можешь отказываться от знакомства с Вальтером? Это становится, наконец, оскорбительным!

На сей раз Брехт оказался более сговорчивым. Но когда на другой день они встретились, разговор не клеился, знакомство оказалось чисто формальным. Я была озадачена: неужели Брехт, такой умница, не может найти ничего общего с Вальтером, человеком пытливого ума и широких взглядов?

Лишь значительно позже Бертольт заинтересовался им и его произведениями. Во время фашистской диктатуры, когда оба оказались в эмиграции, Брехт, поселившийся в Дании, пригласил Вальтера

к себе в гости. Впоследствии Элизабет Гауптман рассказывала мне, что они, наконец, сблизились. Но произошло это спустя много лет.

А тогда, после нашего приезда из Франции, Беньямин решил познакомить меня с жизнью германской столицы.

Вальтера вообще интересовали города, особенно немецкие, которые он хорошо знал и любил, увлеченно о них рассказывал. Но его внимание привлекала не только архитектура. Он водил меня в кварталы северного Берлина, в длинные каменные казармы, выстроенные для рабочих. Во дворе, на раскаленном асфальте играли дети. Здесь было чисто, но ни деревца, ни кустика, ни цветка — все заковано в раскаленные, пышущие жаром камень и асфальт. Вальтер ввел меня с черного хода в одну из квартир. В маленькой однокомнатной квартирке размещались семеро: глава семьи с женой, трое детей и дед с бабкой, совсем одряхлевшие. И крошечных детей, и стариков небезопасно было оставлять одних. Хозяева брали работу на дом: обметывали петли и пришивали пуговицы к одежде. Получали гроши; едва хватало на картошку и чашку дешевого кофе.

Потом мой гид повез меня в роскошный район Берлина, на Курфюрстендамм. Здесь ярко светились рекламы, мелькали движущиеся буквы и разноцветные электрические лампочки. Рекламировалось все: одежда, зубная паста, вино, папиросы, автомашины. Шикарно одетые женщины разгуливали по улицам, разъезжали в собственных машинах, сидели в ресторанах. Роскошные меха, бриллиантовые колье, лица, раскрашенные гримом всевозможных тонов и оттенков — тогда это входило в моду... Словом, контрасты говорили сами за себя.

Вальтер очень любил делать сюрпризы. Однажды он предложил мне посмотреть его библиотеку. В огромной комнате были собраны уникальные произведения мировой литературы; книги, книги, толстые, тонкие, в прекрасных сафьяновых переплетах с золотым тиснением — глаза разбегались от такого великолепия.

Он заметил мое восхищение:

— Выбирай любую.

Легко сказать «выбирай». Вдруг я заметила полосочку любимого цвета — охры. Тоненькая желтая книжечка едва виднелась среди объемистых фолиантов. Я протянула ее Беньямину:

— Вот эту.

Он внезапно побледнел, взглянул на меня, потом снова на книгу и упавшим голосом едва выговорил:

— Первое издание «Стеллы» Гете! ..

Я поняла, что этот дар причинит ему боль, и нашла в себе мужество отказаться.

Много лет спустя сын Беньямина Стефан, живший в Лондоне, сообщил: в своем завещании Беньямин написал, что любимая книга предназначена мне.

Во время последней встречи с Брехтом в 1955 году я спросила его о судьбе Беньямина. Ему передали, сказал Брехт, что Вальтер погиб из-за своей библиотеки, с которой никак не мог расстаться. Позже в Берлине Элизабет Гауптман уточнила: Вальтер покончил жизнь самоубийством. А в Москве мне вручили его последнее письмо.

С 1933 года Беньямин жил в Париже. Когда немцы оккупировали столицу Франции, он хотел перейти франко-испанскую границу, но был задержан немецким патрулем. Вальтер постоянно носил кольцо с быстродействующим ядом. Опасаясь оказаться в гестапо, он отравился.

Узнав, что Брехт, щадя меня, скрыл обстоятельства гибели Вальтера, я еще раз оценила человеческую чуткость Брехта. Он знал, что мы были добрыми друзьями, и не хотел причинить боль.

Памяти друга Брехт посвятил два стихотворения, одно из них называется «На смерть изгнанника В. Б.»[1]

Я слышал, ты поднял на себя руку,
Чтобы не дать палачу работы.
Восемь лет в изгнании наблюдал,
как крепнет враг,
Ты последней не одолел границы
И земной перешел рубеж.

Крушится Европа. В главы государств
Выходят главари бандитских шаек.
Столько оружия, что людей не видно.
Будущее объято тьмой, а силы
Добра ослаблены. Ты это понял
И добил свое измученное тело.

Но вернусь к рассказу о Берлине. Итак, «Дама с камелиями». Концовка пьесы Дюма показалась Райху чересчур мелодраматичной и фальшивой. Он обратился за советом к Брехту и тот переработал финал. Образ Маргариты Брехт тоже трактовал по-своему. Больная чахоткой Маргарита потеряла всякую надежду встретиться с любимым. В комнату приходят судебные исполнители описывать мебель. Из квартиры умирающей женщины выносят вещи, и в это время вбегает покинувший ее возлюбленный. Это придает ей силы, она встает с постели и, шатаясь от слабости, идет навстречу Арману. Испуганный ее видом, Арман пя-

---

[1] Перевод В. Корнилова.

тится... Понимая, что потеряно главное — любовь, Маргарита умирает, обманутая в своих надеждах.

Такой финал публике пришелся не по вкусу — она привыкла проливать слезы над исстрадавшейся Маргаритой, умирающей в объятиях возлюбленного. Спектакль успеха не имел, хотя главную роль играла любимая актриса — Элизабет Бергнер. Разразился скандал: ни Брехт, ни Райх не имели права самовольно менять текст. Переводчик Теодор Таггер хотел было подать в суд, но в конфликт вмешался главный режиссер Йеснер, и все кончилось тем, что Брехт и Райх получили по выговору.

Работникам советского посольства нравились постановки Райха. И когда в 1925 году ему предложили погостить в Москве, познакомиться с советским театром, он с радостью согласился. Тогда же я получила из Риги письмо от Леона Паэгле. Он писал, что в Латвии появилась возможность создать политический театр при Центральном клубе левых профсоюзов, и настойчиво звал на родину.

Основная цель, ради которой я жила в Германии, была достигнута. Я познакомилась с работой немецкого театра, с творчеством режиссеров-экспрессионистов, с революционным театром рабочих, новаторскими поисками режиссера Эрвина Пискатора, с которым лично я познакомилась несколько лет спустя, с его пролетарским театром.

XI

Осенью двадцать пятого года мы выехали из Германии. Райх проводил меня до Риги и направился в Москву.

В Латвию я вернулась еще более уверенная в правоте своих революционных убеждений, в необходимости создать на родине политический театр.

Ко времени моего возвращения основной базой массовой работы стал Центральный клуб левых профсоюзов, деятельностью которого руководила Коммунистическая партия Латвии, находившаяся в подполье.

Полная решимости тотчас же заняться делом, являюсь в правление и узнаю: мое назначение руководителем драмсекции еще не утверждено.

В день заседания правления я пришла в клуб и стала ждать решения своей судьбы. Вдруг дверь распахнулась, и из зала, где проходило голосование, стремительно выбежал молодой паренек в коричневой блузе.

Парень подбежал и на одном дыхании выпалил:

— Вы выбраны! Режиссером. И руководителем. Единогласно! — И отдышавшись, представился:

— Эдис Приеде. Здравствуйте! — А потом добавил: — Завтра же всех соберу. Репетицию назначим на семь. Согласны? — И не дождавшись ответа, исчез так же стремительно, как и появился.

«Боже мой, Эдис! — вспомнила я. — Ведь Приеде был участником нашей театральной студии! Не узнала, хотя прошло всего три года . . .»

Эдуард Приеде... Молодой, энергичный комсомолец. Днем он работал грузчиком, а по вечерам вел почти всю организационную работу, был моим первым помощником, договаривался о времени спектаклей, о помещении и реквизите, а в промежутках между беготней, репетициями и спектаклями учился. Позабыв, что и у человека есть предел возможностям, я пачками приносила ему

книги по теории и истории театра. Но однажды Эдис не выдержал:

— Пощадите! Стараюсь, стараюсь все переварить, ничего не получается. Здесь, — стукнул ладонью себе по голове, — полный сумбур! ..

Своего помещения левые профсоюзы не имели, приходилось собираться по вечерам в зале, который снимали у какого-то домовладельца. Большинство участников драмсекции занималось раньше в театральной студии при Народной высшей школе. Это были молодые рабочие, работницы и студенты школы.

Прежде всего надо было расстаться с хламом старого театра: декорациями, истрепанной мебелью, костюмами, но, главное, заново обучить всех актеров.

Заказали столяру подмостки — большие и малые кубы, которые можно было легко переносить с места на место. Из них мы сооружали все необходимое для действия: столы, стулья, крыльцо, забор, стену дома, добавляя кое-что из бутафории — яблоню, фонарь и тому подобное. Оформляли сцену революционные художники Я. Лиепиньш и Э. Калис.

Играли в специально сшитых темно-серых комбинезонах, используя необходимые для характеристики образов детали: для «респектабельной дамы» — шляпу со страусовым пером, для буржуя — цилиндр и сигару, для франта — хризантему. Широко применяли световые эффекты, цвет.

Вначале мы решили подготовить концерт и поставить шараду Леона Паэгле. Этот новый жанр поэт вводил специально для нас: играть шараду можно было где угодно.

7 101685

В журнале «Вieниба» Л. Паэгле разъяснял: каждый слог шарады можно разыгрывать на сцене как отдельный эпизод или картину. Можно разыгрывать и фразы, составляющие лозунг. Отдельные слоги шарады связывались драматическим действием, а ее содержанием, как правило, была сатира на определенное лицо или на общественно-политическое явление.

Например, в одной из шарад зрителям предлагалось разгадать слово «культура». Играя последовательно три миниатюры, каждая из которых соответствовала слогам, мы подсказывали публике содержание шарады.

Первая миниатюра: надсмотрщики погоняют батраков, таскающих тяжелые мешки (кули). Во время сценического изображения этого эпизода многократно повторялось слово «куль». Соответственно — во втором часто звучал слог «ту», в третьем — «ра».

В заключительной части расшифровывалось социальное содержание слова культура: со сцены раздавались лозунги «Да здравствует свободный труд!», «Да здравствует культура рабочих!», «Культура всем! Да здравствует социализм!»

О спектаклях мы извещали зрителей маленькими разноцветными афишами, которые расклеивали в рабочих кварталах, распространяли через профсоюзы.

У входа в зрительный зал стоял столик с опрокинутой фуражкой, посетители бросали в нее монеты. Рабочие знали: деньги будут использованы для поддержки политических заключенных и их семей. Часть средств шла на газету «Циня», которую издавала Коммунистическая партия.

Наши шарады пользовались успехом: зрители напряженно следили за развитием действия, одни

выкрикивали разгадки, другие хором скандировали их.

За одну из шарад, которая была острополитической пропагандой, направленной против буржуазной Латвии, Леон Паэгле был арестован.

Однажды, когда я бежала на генеральную репетицию, раздался знакомый голос:

— Гутен таг, Ася!

Передо мной, как из-под земли, возник Вальтер Беньямин — он всегда любил сюрпризы.

— Вальтер, прости, я ужасно тороплюсь! Приходи на спектакль. — Я назвала адрес и убежала.

Желающих попасть на премьеру оказалось столько, что у дверей образовалась давка. Вальтеру удалось попасть в зал: его буквально внес поток прорвавшейся публики. Прижатый к стене, стиснутый со всех сторон, он пришел в себя только вскарабкавшись на подоконник, но и оттуда почти ничего не видел. Латышского языка он не знал и, как рассказывал потом, рассмотрел на сцене лишь фонарный столб да слышал возгласы стоявших рядом, смех и аплодисменты. Когда спектакль закончился, Вальтер попытался поскорее пробраться к выходу, чтобы встретить меня. Я едва узнала всегда аккуратного, элегантного Беньямина: растрепанный, шляпа помята, воротник у пальто оторван.

Каюсь: я не смогла уделить ему достаточно внимания, слишком горячее было время. Он бродил по Риге один и за несколько дней сумел по-своему увидеть город и полюбить его. Центр Риги восхитил Вальтера.

— А на окраине, — заметил он, — уже не то, дома маленькие, деревянные, чувствуется, что люди живут скудно. Но и здесь, возле каждого дома, разбит скромный палисадник — деревья,

кусты, цветы... Хорошо! А помнишь, в Берлине? Сплошной асфальт; у людей нет ни денег, ни времени заниматься садами и цветами. Да и свободной земли ни клочка.

Вальтера чрезвычайно волновала проблема взаимоотношений человека и стремительно развивающейся техники. Он считал, что техника не должна подавлять человека, осложнять и сокращать его жизнь. Конечно, все технические новшества хороши — радио, кино, транспорт, заводские конвейеры, но надо добиваться, чтобы изобретения не оборачивались против тех, кто своими руками их создает.

Позже в своих публицистических статьях Беньямин вновь и вновь поднимал проблему зарождающегося фетишизма техники.

Драмсекцию при Центральном клубе левых профсоюзов рабочие называли «Гонимым театром». И когда в 1933 году Линард Лайцен опубликовал в московском издательстве «Прометей» свои «конструктивные игры» в книге «Гонимый театр», название закрепилось и сохранилось в истории латышского театра.

Как-то в беседе со мной Брехт сказал: «Если бы не было пролетарского театра, не было бы и меня».

Это неоспоримо. И «Гонимый театр» — одна из ветвей интернационального политического театра. Мы должны бережно хранить драгоценные крупицы прошлого, которые вошли в сокровищницу театрального искусства.

Если сравнить условия деятельности «Гонимого» и немецких рабочих театров, станет ясно, что нашему театру работать было во сто крат тяжелее. В Германии Коммунистическая партия была легальной, и там без особых трудностей возникали

рабочие драматические кружки. Мы же находились под неусыпным оком полиции, шагу ступить не могли без разрешения цензуры, не говоря уже об облавах и арестах, о срывах наших спектаклей.

Мы развивались по-своему, у нас сложились свои принципы и приемы. Примечательно, что возникнув самостоятельно, они во многом были схожи с поисками революционного театра Германии. В этом была своя закономерность, своя диалектическая логика. Значит, мы шли в одном направлении, нас воодушевляли те же идеи. Мы стремились найти пути к сердцам людей, чтобы приблизить их к революции, к пониманию всей сложности мира, в котором живем.

Вот, вкратце, эстетическая программа «Гонимого театра», основные направления его деятельности.

Автор пишет не для того, чтобы выразить себя, а чтобы бороться за идеи, необходимые партии, обществу. Творчество — не таинство; слово «творить» надо заменить словом «работать». Писатель не имеет права уклоняться от социального заказа.

Писать следует о самых острых и значительных событиях современной жизни, не проходить мимо зла, несправедливости, насилия, угнетения человека человеком, обнажая корни классового конфликта. Необходимо четко обозначить, кто враг и кто друг. Спектакли должны пробуждать разум зрителя, заряжать его эмоционально, вызывать желание бороться с несправедливостью.

Чтобы зритель пришел к этим выводам, мало одних эмоций, надо привести его к пониманию социальных задач, развить его сознание.

Из этих кратких тезисов видно, что мы многое упрощали, отказываясь, по-существу, от глубокого

всестороннего анализа отдельной личности. В своем отрицании мы впадали в крайность: я, например, на одном из диспутов заявила даже, что рабочий театр, пользующийся средствами буржуазного театра, предает наше дело. Мы понимали, что общество определяет судьбу индивидуума, что его судьба неотъемлема от класса. Но увлекаясь этим положением, мы делали неверный вывод, будто для хода истории совершенно не важны переживания личности, а потому нет необходимости копаться в психологических нюансах. Сами того не сознавая, мы обедняли всю сложность и многоцветность жизни, не понимая простой истины искусства: без проникновения в психологию личности создать яркий характер, написать образ живого человека нельзя.

«Гонимый театр» был театром поисков, в нем не было ничего застывшего, законченного; он чутко реагировал на малейшее изменение политической ситуации, отзываясь на требования времени. А для этого были необходимы гибкость, страстность.

Конечно, судьбу «Гонимого» в первую очередь решал репертуар. Мы создавали его сами, пытаясь увлечь своими исканиями лучших представителей передовой творческой интеллигенции. При этом надо было учитывать, что постановку революционных пьес запрещала полицейская цензура. К тому же мы всегда опасались, что не успеем сказать зрителям самого главного, поэтому вынуждены были культивировать так называемую короткометражную драматургию. Нам необходимы были пьесы с прямыми, можно сказать, лобовыми революционными выводами. В сложившейся боевой обстановке лозунг был лучшей поэзией, плакат — лучшей картиной.

Обращались мы и к зарубежной драматургии: поставили сатирическую пьесу Мирбо «Эпидемия», в которой высмеивалась трусость буржуазии, сыграли наиболее яркие революционные отрывки из пьес Толлера.

Драматурги и постановщики «Гонимого» использовали значительный опыт молодого советского театра, где за короткое время после Октября были сделаны открытия, изменившие традиционное лицо театра.

Однако опыт других театров не помешал драматургам «Гонимого театра» сохранить свою самобытность.

Линард Лайцен — любимый поэт передовых рабочих Латвии — прекрасно ориентировался в сложившейся обстановке. Он поддерживал советом работу театральной студии Народной высшей школы, но к драматургии в те годы сам не обращался. После постановки «Ликов столетий» он понял, что нам как воздух необходим свой репертуар. Лайцен считал себя писателем-коммунистом, который обязан средствами искусства прежде всего пропагандировать революционные идеалы. Так появились его «конструктивные игры». «Игра» состояла из отдельных картин, каждая из которых, в свою очередь, несла самостоятельную политическую нагрузку, выражая законченную идею.

Все «конструктивные игры» Лайцена написаны в подчеркнуто публицистической манере. Как и молодые революционные поэты А. Балодис, Э. Приеде, А. Страдиньш и другие, выступившие с книгой «Долой», конфискованной полицией, и другие сторонники публицистического театра, он отдавал предпочтение политической направленности спектакля.

В пьесах-сказках Лайцена реальные явления облечены в фантастическую форму. Показателен монолог Бога в его «Митинге на балу». Бедняк надеется на божественную помощь, умоляя Всевышнего послать ему корку хлеба, и слышит в ответ: «Бедных миллионы, и если я каждому, кто мне повстречается на дороге, начну помогать, у меня вовсе не останется времени для своих личных дел. Я спешу в гости к Богатому. И ведь теперь не старое время, мы живем не в сказке, а в двадцатом веке. Ну, с богом!»

По-брехтовски звучит и хвала богатым:

«Сколь велико значение богатства, люди еще до сих пор не уразумели, хотя бог наградил их умом и соображением. Я бываю счастлив только по милости господина Богатого, ибо если б его не существовало, не было бы на белом свете и Бедного, а коль не было бы бедняка, кто бы мне молился? Ведь молится только тот, кто беден. Я благословляю дом Богатого, ибо его богатство — моя честь!»

В «играх» заметно влияние «Мистерии-буфф», но форма найдена своя, оригинальная. Лайцен воскресил забытые традиции народных спектаклей. Известная схематичность, упрощение, отказ от полноценного сюжета и характера отнюдь не являются недостатками драматургии Лайцена тех лет. Этого требовали условия нашей работы.

Помню, как-то мы — Лайцен, Паэгле, Приеде и я — собрались у Андрея Курция, чтобы обсудить творческие проблемы «Гонимого театра». Линард сказал: «Толстый или худой буржуй, тупой или утонченный — все равно угнетатель народа! Вот это-то общее, что присуще всем капиталистам, и нужно прежде всего показывать рабочим!»

Неопределенность места действия, схематичность характеров, фантастичность сценических событий спасали от вмешательства цензуры и полиции. Найдена была эластичная форма: текст можно было легко сокращать или расширять, не меняя при этом основного идейного звучания спектакля. Лайцен говорил: «Я строю пьесу так, чтобы ее можно было играть по частям, сообразно обстоятельствам». Он избегал сюжета, отягощенного многими подробностями, многословного диалога, события должны были развиваться стремительно: важно не количество речи, а яркость, сжатость, типичность.

Линард Лайцен внес неоценимый вклад в теорию и практику «Гонимого театра», театра политического, он был по существу его духовным вождем.

Эти же черты характерны для творчества Леона Паэгле. Он считал, что пришла пора создавать настоящий агитационный театр, твердо стоящий на партийных позициях. В театральной студии сейчас не тот репертуар, говорил он, мы вяло защищаем интересы рабочих... Нужно учить их правильно мыслить, чтобы они знали, куда и за кем идти, какие идеалы отстаивать.

Паэгле был автором многочисленных шарад, которые предназначались для постановки в закрытых помещениях, для небольших сцен рабочих клубов. Для «Гонимого театра» Паэгле писал сказки. Он считал, что сказки выражают чаяния народа, его мечту о лучшей жизни, его представление о честных, идеальных людях. Это свое убеждение Паэгле воплотил свежо, непосредственно, с неиссякаемой творческой фантазией.

Его любовь к простому человеку ярко отражена в сказке «Дубинка, из мешка!» Дары природы достаются тому, «кто смел, кто чист душой, кто

добр, честен и умен». И конечно же, зритель горячо откликался на слова: «Чем просить у всех совета, думай, сын, своей головой, а когда все обдумаешь — действуй. Так дойдешь до истины скорее».

Эдуарда Приеде, который был и режиссером, поставившим ряд удачных спектаклей, можно с полным правом назвать последователем Лайцена в драматургии. Пьесы его отмечены острой политической направленностью и стремлением к обобщению. Материалом для них служили вполне конкретные жизненные ситуации. Приеде — автор талантливых пьес «Гибель Яниса Страдниека», «Выше знамя», «Цирк», «Селедка и хлеб». В них широко использован гротеск, шарж, буффонада, эзоповский язык.

После моего отъезда в Москву Приеде стал режиссером «Гонимого театра». На Праздниках труда в Солнечном саду вместе с Лайценом они ставили «конструктивные игры», пока в 1928 году деятельность левых профсоюзов не была запрещена.

В коллективе «Гонимого театра» выросли способные и преданные революционному искусству исполнители: В. Яунтиране, А. Алкснитис, А. Приедниекс, М. Зидермане, В. Дзиркале, братья А. и В. Буллис, В. Плаценс, С. Балоде, братья В. и Ф. Ландовские, А. Ладушке и другие.

Вечерами кипучая жизнь в нашем клубе напоминала картины Брейгеля. В одном углу гремел духовой оркестр, в другом — молодежь занималась гимнастикой и акробатикой, в третьем составлялся репертуар. В боковой комнатушке журналисты писали свои статьи и здесь же, примостившись на ящике, художник рисовал плакат, а на небольшой сцене шла репетиция.

И вот среди этого гама и шума слонялись из угла в угол дети. Я понимала: ими нужно заняться. Меня поддержал Паэгле.

Я собрала группу ребят, которую мы назвали подпольным пионерским отрядом. Для всех заказали значки. Ребята, конечно, ужасно гордились принадлежностью к революционной организации. Из маленьких подпольщиков остались в памяти братья Валии Яунтиране: Александр, Лаймон и Витольд. Помню, как самый маленький, Витольд, шел по сцене впереди детей, игравших бунтовщиков. На вопрос «Кем ты будешь, когда вырастешь?», который мы задавали всем ребятам, он ответил: «Я буду бомбой!» В годы войны все они погибли.

Дети помогали взрослым: рисовали плакаты, распространяли афиши наших спектаклей, разносили по тайным адресам подпольную литературу, с малых лет постигая азбуку конспирации.

Линард Лайцен написал для детей острополитическую пьесу «Швейная машина и ветряная мельница», постановкой которой в 1925 году открылась Детская секция клуба левых профсоюзов.

По ходу пьесы надо было добиться, чтобы дети стояли плотно, плечом к плечу, но это мне никак не удавалось: ребята не могли стоять спокойно. Тогда, недолго думая, я взяла толстую веревку и обвязала их. Лайцен, увидев, что я делаю, не мог сдержать улыбки.

Поставили мы с детьми и пьесу Паэгле «Козел и маски». Чтобы перехитрить полицию, приурочили спектакль к рождественской елке. Пригласили и родителей.

Ребята были самыми лучшими нашими помощниками. Они не только сами научились конспирации,

но и безошибочно узнавали среди зрителей переодетых полицейских, шпиков. Опознав доносчика, они со всех ног бежали ко мне:

— Вон, смотрите! .. Ну вон, в зале! Тот, что сидит в третьем ряду слева, это шпион!

И никогда не ошибались.

На премьере маленькие конспираторы рассредоточились вокруг клуба, наблюдая за прохожими. Заметив переодетых полицейских, они примчались с криком:

— Поли-иция!

И тогда исполнители — как было условлено заранее — стали водить вокруг елки хоровод, напевая «Ах, елочка, ах, елочка, ты вечно зелена».

Пели все: и взрослые, и дети. Полицейские постояли, послушали и, заскучав, покинули зал. А мы благополучно закончили свой спектакль.

Желающих посмотреть представления зал клуба уже не вмещал, и мы арендовали концертные залы и зал «Улей» (ныне Театр русской драмы).

С декламацией часто выступал Эдис Приеде. Он лучше других мог донести до слушателей зажигательную поэзию тех лет, ее внутреннюю динамику, гнев и возмущение, суровую решимость, целеустремленность. Эдис обладал бурным темпераментом, когда он начинал читать, его слушали, затаив дыхание, зрители отзывались на каждый его жест. Нередко весь зал стоя скандировал:

— Мы против гнета! Мы против эксплуатации!

Однажды, когда Приеде читал стихотворение Леона Паэгле «Против чего мы», в зал вошли полицейские с дубинками. Они попытались пробраться на сцену, чтобы арестовать участников спектакля, но рабочие стали передвигаться с ме-

ста на место, делая вид, будто хотят помочь полиции, а на самом деле всячески ей мешали. Тем временем мы исчезли.

В эти дни нас постигло огромное горе — не стало Леона Паэгле. Народный трибун, подпольщик, он вел огромную работу, налаживая деятельность левых профсоюзов, писал стихи, пьесы, шарады, выступал с лекциями на заводах и фабриках, читал стихи в рабочих аудиториях.

Паэгле был арестован по обвинению в принадлежности к Коммунистической партии и в издании книги стихов «Тюрьмы не помогут». В тюрьме он тяжело заболел.

Мне разрешили повидаться с ним в больнице Красного Креста. Паэгле был в сознании, лежал на узкой железной койке, мертвенно бледный, изнуренный, и все расспрашивал о театре. Когда мы расставались, он сказал очень тихо: «Анна, только не оставляй детей!»

Когда-то я гостила у него в Сигулде и радовалась его дружной семье, удивительно чуткому и ласковому отношению Леона к жене и детям. Для детей он времени не жалел: играл с ними, мастерил игрушки, подолгу что-то объяснял. Казалось, для него не было большей радости, чем забота о детях.

Я ушла из тюремной больницы подавленная, а в ушах долго звучало: «...не оставляй детей».

Даже умирающий, Леон Паэгле был страшен своим врагам. Двадцать шестого января 1926 года ему, прикованному к постели, приказали явиться в суд. Но суд над поэтом-трибуном не состоялся — через два дня его не стало.

Похороны писателя вылились в невиданную по силе народную демонстрацию протеста. «Паэгле —

жертва диктатуры», — писал в те дни нелегальный мопровский журнал «Саркана Палидзиба» («Красная помощь»).

В городе, который во все времена славился обилием цветов, невозможно было найти ни одного красного цветка — все были отданы любимому поэту. По улицам Риги, как река в половодье, текла толпа народа: шли рабочие, интеллигенция, школьники. Чем ближе процессия подходила к Лесному кладбищу, тем многочисленнее становилось шествие. Из улиц и переулков подходили все новые группы людей и, как ручьи, вливались в общий поток. Для всех нас смерть Леона Паэгле была невосполнимой утратой.

Наши спектакли часто посещали сотрудники советского постпредства, а на одно из представлений пришел советский консул. Я получила приглашение зайти. Я знала, что бывать в постпредстве категорически запрещалось, но все же рискнула. И там мне сообщили, что я включена в особый список обвиняющихся в пропаганде коммунистических идей и мне угрожает тюрьма, в связи с чем предложили выехать в Москву.

Через несколько дней пришло разрешение, а власти задерживать не стали. Прощаясь со мной, консул сказал:

— В Москве первым делом зайдите к товарищу Кнорину. Он работает в агитпропе ЦК.

Год, проведенный мною в Риге, был прожит не зря. Он был творчески насыщенным: дискуссии и диспуты о рабочем театре, выступления в прессе, спектакли для взрослых, создание детской театральной секции... Главную задачу — политически просвещать рабочих — я выполняла в меру своих сил.

XII

Весной 1926 года я приехала в Москву, к Райху. «Москва — моя вторая родина», — говорил Райх. Свою встречу с Москвой он описывает в книге «Вена—Берлин—Москва—Берлин», вышедшей в Москве в 1972 году, уже после его смерти. Его покорили доброжелательность, участие и любезность жителей столицы. Райх не раз повторял, что чувствует себя в советской стране, как в раю. «Жить вместе с людьми одной цели — большое счастье!» Райх часто выступал на собраниях, радуясь, что может высказать все, что думает. Когда кончился срок его визы, ее продлили еще на три месяца, а в 1925 году, решив остаться в Москве навсегда, он обратился с просьбой о предоставлении ему советского гражданства. Просьбу его удовлетворили. В паспорте ошибочно проставили год рождения 1894, на самом деле Бернгард Фердинандович родился в 1892 году. Я заметила ошибку и посоветовала пойти исправить документ.

— Но, Ася, мне все равно, — сказал он. — Не надо никаких уточнений.

Остановился Райх в общежитии ЦЕКУБУ (Центральная комиссия по улучшению быта ученых), познакомился с руководителями РАППа — В. Билль-Белоцерковским, Л. Авербахом, В. Киршоном, А. Афиногеновым, Ю. Либединским, А. Глебовым, Г. Лелевичем, Э. Бескиным, И. Альтманом.

Еще в Вене Райх получил степень доктора философии, но чтобы работать в Москве, надо было переучиваться. Он поступил в Комакадемию и за два года окончил курс аспирантуры, рассчитанный на шесть лет. Профессура РАНИОНа (Российская ассоциация научно-исследовательских институтов

общественных наук) оценила философские познания Райха, его эрудицию и ум. Его выдвигали на ответственные посты: он был ученым секретарем театральной подсекции при Комакадемии, некоторое время — заместителем директора ГИТИСа (Государственный институт театрального искусства), читал марксистско-ленинскую теорию искусств.

С Райхом было трудно спорить, так убедительны и логичны были его доводы. Когда он выступал с докладом в Академии наук «Как фашисты трактуют немецкую классику», собрался полный зал. Райх говорил на неправильном русском языке, но слушали его очень внимательно.

А. Афиногенов в 1931 году опубликовал свою книгу об искусстве и диалектическом материализме. В ней диалектический материализм механически, как колокол, привешивался к искусству. На писательской конференции РАППа против этой книги горячо выступил Райх. В президиуме собрания сидели члены правления РАПП — Авербах, Киршон, Либединский и другие. Регламент выступавших был ограничен — десять минут, и его строго соблюдали.

— Ваше время истекло, — заявил Авербах, но зал запротестовал. Райху стали аплодировать, чтобы продлили его выступление. Шумели долго, пока ему вновь не дали слова. Затем выступил Мейерхольд с решительной поддержкой Райха.

Работал Райх всегда: писал или обдумывал очередной материал, изучал литературу, а когда уставал, самым большим развлечением для него было чтение детективов, которые целыми пачками присылал ему из Берлина Брехт. Райх обстоятельно знал работы классиков марксизма-ленинизма, хорошо знал античную литературу и драматургию,

современную драматургию Запада и Советской России, следил за всем новым. Любил перечитывать переписку Шиллера и Гете об эстетике. Он рассказывал мне, что Шекспира начал читать, когда ему было немногим более десяти лет, и тогда драматург привлек его тем, что его персонажи без конца фехтовали, что почти во всех пьесах «штабелями лежали трупы».

Лекции читал он без всяких тезисов, не брал с собой на кафедру даже книг с цитатами. Зачем? Ведь он мог наизусть цитировать целые страницы. Все свои работы — исследовательские, литературные и театроведческие — он писал на немецком, лишь последнюю книгу «Вена—Берлин—Москва—Берлин» написал уже на русском. Быстро начал говорить по-русски, но думать продолжал на родном языке. У него была богатая лексика, но усвоить согласования слов он никак не мог, часто произносил слова неправильно. Студенты ГИТИСа на «капустниках» часто пародировали его произношение.

В первые недели, пока я устраивалась и подыскивала квартиру, мы жили в номере гостиницы «Ливерпуль». В этой же гостинице жили Эгон Эрвин Киш и Эрнст Толлер, с которыми Райх познакомил меня.

Я уже знала, что Киш был рядом с поэтом Францем Верфелем, когда тот с балкона верхней палаты провозгласил Австрию республикой. Ко времени нашего знакомства Киш уже был известным репортером-документалистом. Его тогда называли «неистовым репортером» — боевой дух репортажей, предельная четкость, правдивость давали на это право. Киш горячо симпатизировал Совет-

скому Союзу, изъездил нашу страну вдоль и поперек. Это Киш подсказал Райху название статьи об агитационных представлениях, происходивших тогда на нынешней Комсомольской площади, — «Театр между тремя вокзалами».

В честь Эгона Киша в клубе Дома правительства (ныне Театр эстрады) был организован литературный вечер, и мне поручили выступить с докладом о творчестве «неистового репортера». Через некоторое время мое выступление было опубликовано в журнале «Молодая гвардия».

О Толлере ходили настоящие легенды. Он был весьма популярным драматургом. В Большом театре-цирке Рейнгардта я видела его «Перевоплощение» и «Разрушителей машин» в постановке Мартина, «Человека-массу». Вспоминаю, как после премьеры «Разрушителей машин» зал взорвался аплодисментами, когда Мартин предложил послать находившемуся в тюрьме автору приветственную телеграмму.

В «Разрушителях машин» драматург изображал бунт луддистов, которых предали. Это наводило на мысль о причинах поражения революции в Германии, о предательской роли в ней социал-демократов. Позже, в 1924—25 годах пьеса с успехом прошла в Театре Революции.

Эрнст Толлер был внешне очень привлекателен и трогательно нежен с друзьями. Высокий, бледнолицый, он производил впечатление легкоранимого человека. Он часто читал нам свои стихи, рассказывал о том, как находясь в заключении, писал «Песни о ласточках». Читал он очень выразительно и просто.

Толлера Москва встретила как героя, его буквально носили на руках, приглашали на все торжественные заседания, ставили его пьесы. Знаме-

нитый драматург был вечно окружен толпой друзей и упивался всеобщим вниманием. От полноты чувств он иногда приходил в жизнерадостное, почти мальчишеское настроение. Но внезапно все кончилось. Говорили, что Толлер, будучи в Баварии, допустил серьезные ошибки, и все сразу отшатнулись от недавнего кумира, вокруг него образовался вакуум. Мы, как могли, успокаивали его. Но «черные дни» Толлера продолжались недолго. Поддержанный А. В. Луначарским и близкими друзьями, очень скоро он вновь обрел уверенность в себе. Позже он уехал в Америку, где жил очень одиноко. В 1939 году Толлер застрелился.

Сразу же по приезде в Москву я направилась к Вилису Георгиевичу Кнорину. Помню большой светлый кабинет с добротным письменным столом и громадными высокими окнами. Увидев Кнорина, я в нерешительности остановилась у двери. Кнорин быстро пошел навстречу, протягивая обе руки:

— Лабдиен![1] Приветствую Вас, Анна Лацис, в Москве! — сказал он по-латышски. По-видимому, он заметил мое смущение и добавил: — Мы знаем, мы все знаем о вашей деятельности в Латвии.

Он усадил меня на диван и присел рядом.

— В каком же театре вам хотелось бы работать? — сразу спросил он. Я смутилась: во-первых, не представляла раньше, что этот крупный партийный работник знает о моей работе, что встретит с таким радушием. Во-вторых... Дело в том, что увидев на улицах Москвы беспризорных детей, я поняла: вот кому необходимо уделить внимание.

---

[1] Добрый день! (Латыш.)

— В театр? Нет! Я хочу работать с детьми.

Кнорин был явно удивлен:

— В таком случае ничем помочь не могу... Разве что дать записку в отдел Народного образования, заведующей отделом внешкольного воспитания Калининой.

Мы еще немного поговорили о Риге, о положении в Латвии, а когда стали прощаться, Вилис Георгиевич Кнорин пригласил посмотреть «Гамлета» во МХАТе II.

На другой день я увидела этот спектакль. Главную роль исполнял Михаил Чехов. Гамлет мне не понравился: он был, по-моему, излишне стилизован. Одна из самых глубоких пьес мировой драматургии показалась мне в этой трактовке обедненной.

Позже мы часто бывали у Кнорина. Он пристально следил за развитием латышской литературы и национальной культуры. Позже он предложил поставить в латышском театре «Скатуве» пьесу немецкого драматурга коммуниста Ф. Вольфа «Крестьянин Бетц», консультировал меня, снабжал необходимой литературой и материалами.

Кнорина — убежденного большевика-ленинца — отличали естественность в обхождении, общительность и скромность. Жил он с родителями в Доме правительства у Каменного моста, в просто обставленной квартире.

Запомнился случай, в сущности незначительный эпизод, который как нельзя лучше характеризует его простоту и скромность. Мы хотели попасть в театр сада Эрмитаж. У кассы большая очередь, Кнорин пристроился в хвост.

— Неужели вы тоже должны стоять в очереди? — спросила я. Он нерешительно подошел к

кассе, а когда предъявил документ, поднялся переполох — член ЦК! Нас встретили у входа, ввели в ложу...

По просьбе Московского комитета партии я прочитала в Красном зале лекцию «Что дает буржуазный театр пролетариату?», напечатанную в Москве в газете «Криевияс Циня». Я рассказала о том, как в Риге в Художественном театре поставили пьесу Андрея Упита «Мирабо», как играли взятие Бастилии: девушки и парни в пестрых треуголках двигались на штурм Бастилии с красными флажками, грациозно поднимая ноги и пластично двигая руками. Увлекшись, я стала показывать, как они это делали. Зал весело смеялся.

С запиской Кнорина я пошла в отдел внешкольного воспитания. Мне поручили организовать летнюю детскую площадку в Сокольниках.

Наступила осень, площадки закрывались. В день закрытия дети показали пьеску, которую сами написали, танцевали, декламировали, пели. И вот все позади, мы разошлись, но когда я возвращалась домой, почувствовала неладное: тело повело в сторону, в глазах стало двоиться, я потеряла равновесие.

Так я оказалась вначале в больнице, потом в санатории. Райх написал Беньямину, что я серьезно больна, и Вальтер прилетел из Берлина в Москву. Увидев нашу комнату в доме у Сухаревской башни, он поразился скудости обстановки. Беньямин знал, как жил Райх до приезда в Москву, и был удивлен, что Бернгард, с детства изнеженный, выросший в идеальных условиях, отказался, по его мнению, от самого необходимого, много работал, но чувствовал себя счастливым. Позже Беньямин понял, что для Райха основное — вера в свои идеи, ради которых, жертвуя личным

благополучием, он совершенно забывал о себе. Одержимость Райха захватила и самого Беньямина.

«Я словно прилетел на другую планету!» — говорил Вальтер. Его будоражил бешеный темп, в котором в те годы жила Москва: проводились бесчисленные конференции, дискуссии, шли горячие споры, ставились необычные спектакли. Райх побывал с ним на писательской конференции, где выступал Андрей Белый. Бернгард переводил речь оратора, Вальтер был в восторге.

Посмотрели они и премьеру «Ревизора» у Мейерхольда. После представления, как обычно, вспыхнула дискуссия, в которой участвовали и зрители. Зал бурлил, противники ругали спектакль, называя Мейерхольда шарлатаном и формалистом, обвиняя в том, что он применяет якобы нереалистические средства выражения: гиперболу, гротеск, эксцентрику, конструктивное и условное оформление сцены. Другие горячо защищали его.

Мейерхольд наступал. Остроумный, страстный, он так увлекся, отстаивая свою точку зрения, что резкими выражениями порой обижал оппонентов. Группа молодежи поддерживала оратора, часть публики протестовала, свистела, возмущалась.

Райх, для которого все это уже стало привычным, объяснил Вальтеру, что публика освистывает не спектакль, а ход дискуссии.

Бернгард познакомил Беньямина с редактором Большой советской энциклопедии, и тот заказал ему статью о Гете, которая была напечатана. А в «Вечерней Москве» Беньямин опубликовал статью о Ф. Гельдерлине.

Когда Вальтер навестил меня в санатории, он с жаром произнес:

— Знала бы ты, как я хочу жить и работать в Москве! Даже неустроенный быт меня не пугает.

Единственное, что он хотел бы взять с собой в Москву, — свою библиотеку.

Спустя несколько лет, когда Беньямин эмигрировал в Париж, я получила от него письмо. Он снова говорил о своем желании приехать в Москву, жить и работать в столице первого в мире социалистического государства. (Впоследствии это письмо было опубликовано в ноябрьском номере журнала «Альтернатива» за 1968 год, издававшемся в ФРГ.)

В середине 20-х годов в советской литературе и искусстве произошли громадные сдвиги — все явственней утверждалась тенденция глубокого реалистического изображения жизни. Однако единой художественной платформы по-прежнему не было.

Лефовцы, группировавшиеся вокруг своего журнала, созданного и руководимого Маяковским, считали, что революции лучше всего служит искусство агитационное, оказывающее мгновенное воздействие на умы. Они широко использовали факты и документы как наиболее сильнодействующие художественные средства. Задачей революционного искусства лефовцы считали поиски ярких монументальных форм и в пылу полемики экспериментировали ради эксперимента.

Противники лефовцев, объединившиеся в Российскую ассоциацию пролетарских писателей (РАПП), считали, что искусство должно служить обществу, прежде всего воспитывая нового человека, отражая его внутренний мир. Недостаточно одной агитации, необходимо вести широкую пропагандистскую работу. Рапповцы отдавали предпочтение уже существующим формам искусства, методу критического реализма, считая его единственно приемлемым для пролетарской литературы. При этом понимали они его весьма поверхностно.

«Левый фронт», театры Пролеткульта, Революции и ТРАМы (театры рабочей молодежи) старались увлечь массы революционным пафосом, крепили связи с заводскими и студенческими коллективами, выступая на фабриках и заводах, в молодежных аудиториях. Но влияние их постепенно ослабевало: одной агитации, которая оправдала себя в годы гражданской войны, сейчас, в период восстановления народного хозяйства и мирного строительства, было уже недостаточно. Новое поколение требовало от искусства ответов на свои вопросы, требовало помощи в познании самих себя и меняющейся жизни. Назрела необходимость осмыслить происшедшее, понять внутренний мир того, кто совершил революцию.

Бернгард Райх с его удивительным политическим чутьем, будучи членом РАППа, довольно скоро разобрался в ограниченности рапповской программы, оспаривая ее прямолинейные и догматические требования. В то же время он верно оценил достоинства и недостатки мейерхольдовцев и ЛЕФа.

Он утверждал, что искусство не должно замыкаться в узких рамках одного стиля, одного направления, оно должно быть многогранным и ярким. Мейерхольд, Таиров и другие режиссеры ищут свои пути, свои формы выражения, и не нужно их унифицировать, подгонять под одну колодку. Будучи человеком искренним и принципиальным, Райх обычно выступал страстно, горячо, и часто рапповцы с ним не соглашались. Когда Райх подал заявление о приеме в партию, деятели РАППа назначили ему испытательный срок. Лишь через несколько месяцев он был принят кандидатом в члены ВКП(б).

В 1926 году по-прежнему оживленная дискуссия велась вокруг «Шторма» В. Билль-Белоцерковского, поставленного Е. О. Любимовым-Ланским в театре МГСПС. В этой самобытной пьесе впервые без всякого намека на идеализацию был показан рабочий, не разбирающийся в тонкостях политической ситуации, но безошибочным чутьем отличающий правду от лжи, твердо знающий, куда он идет и чего хочет. Братишку блестяще играл актер В. Ванин. «Шторм» стал эпохой в советской драматургии.

«Билль вызывающе резко нарушил ставшие традиционными и обязательными правила «объективного» изображения людей, так называемого правила «маскировки» авторских оценок, авторского отношения. Он со святой ненавистью изобразил врагов, «контру», спекулянтов, чужаков, влезающих в партию, и с суровой любовью нарисовал облик труженика и борца за революцию...» — спустя годы напишет Райх в своей книге «Вена—Берлин—Москва—Берлин».

Билль-Белоцерковский был мне особенно близок. Юношей он сбежал от деспотичного отца из захолустного местечка Белая Церковь, работал юнгой на кораблях дальнего плавания, скитался по Европе, поселился в Америке, зарабатывая на хлеб чем придется. После Февральской революции вернулся в Россию и вступил в партию большевиков. Во время гражданской войны воевал против Колчака. Будучи в Москве, он попал как-то во МХАТ II на спектакль «Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу. Человек темпераментный, он был просто возмущен: «Братцы! До чего докатились?! За что боролись?!» После этого он написал одноактную пьесу «Бифштекс с кровью». Это была первая ступенька Билля на драматической лестнице.

Помню, как в РАППе шла дискуссия, выступал Билль. Авербах, Райх, Панферов, Киршон и я внимательно слушали. Вдруг Авербах назвал Билля «махаевцем»[1]. Кровь бросилась в лицо Биллю, и подняв толстую палку, с которой не расставался, он бросился на обидчика. Панферов и товарищи едва удержали его.

Часто встречалась я и с Глебовым, Панферовым, Альтманом (редактором журнала «Театр», автором труда о Лессинге), Лидией Томм, ее мужем Александром Беком, Павлом Новицким, Эйзенштейном, Шестаковым. Из латышей, помимо Кнорина, хочется назвать Давида Бейку, Вилиса Дерманиса и его жену Генриетту.

Глебов обладал неиссякаемой энергией, без конца предлагал грандиозные проекты: то пропагандировал одноактные пьесы, то призывал профессиональных драматургов работать на колхозных сценах. Он и сам написал целую серию одноактных пьес. Он же рекомендовал неизвестного тогда Федора Панферова в театральную секцию РАППа.

Я была членом театральной секции РАППа. В нее входили: Билль-Белоцерковский, Глебов, Райх, Афиногенов, Панферов, Любимов-Ланской, критики В. Блюм, Э. Бескин и другие. Театральная секция должна была придерживаться идейно-художественной платформы РАППа, тех принципов политически тенденциозного искусства и реалистического изображения, которые РАПП считал единственно верными. Надо было читать пьесы, просматривать спектакли, обсуждать их на заседаниях секции. Мы выступали в печати, участвовали

---

[1] Махаевщина — враждебное марксизму анархическое течение, которое злостно клеветало на революционную интеллигенцию.

в публичных дискуссиях. Однако скоро мнения правления РАПП и театральной секции разошлись.

Какую же позицию занимала наша театральная секция? Мы придавали исключительное значение самостоятельным поискам пролетарской литературы на основе реализма, не отвергая пользы опыта прошлого, поэтому поиски лефовцев и мейерхольдцев мы частично отрицали, как слишком экстремистские.

Особенно острые споры тогда велись вокруг оценки системы МХАТа.

Нам концепция «живого организма» Станиславского казалась полным отказом от всяческих поисков. Наше отрицание МХАТа длилось довольно долго. Спустя несколько лет, когда я уже была аспиранткой ГИТИСа и секретарем Павла Новицкого, заведующего кафедрой театроведения института, по его поручению я сделала анализ творческой платформы МХАТа, в котором критиковала Художественный театр за «узость взглядов». Новицкий одобрил мои выводы.

И вот, получив тезисы театральной программы РАППа, предложенные Либединским — пролетарский театр должен ориентироваться только на МХАТ, — мы не выдержали. Из РАППа ушло большинство членов театральной секции, образовав новую секцию — «Пролетарский театр».

Мы — это Билль-Белоцерковский, Глебов, Ваграмов, Любимов-Ланской, Бескин, Вакс, Новицкий, Шестаков, Райх и я. В секцию «Пролетарский театр» входили также М. Рафальский из Белоруссии, С. Ахметели из Тифлиса и другие.

Позже наша секция стала инициативным ядром МОРТа (Международное объединение революционных театров). Чтобы не возвращаться, забегая

вперед, расскажу о дальнейшей судьбе «Пролетарского театра». Нам разрешили создать дискуссионный клуб. Помещение дали на Никольской улице. Организацией его занималась тройка — Новицкий, Шестаков и я. Но состоялось лишь одно собрание клуба, на котором выступил с докладом Павел Новицкий. Спустя несколько лет РАПП и ряд других творческих организаций были упразднены.

А пока что велись ожесточенные споры, возникали группы и секции, каждая со своей платформой, которая считалась «единственно правильной».

На многие события и явления литературной жизни мы с Бернгардом смотрели одними глазами, и наши точки зрения совпадали. О пережитом в то время Райх очень точно рассказал в своей книге «Вена—Берлин—Москва—Берлин», и того, кто пожелает узнать о тех днях более подробно, я отсылаю к этой книге.

Болела я долго, Райху и Даге помогали друзья. Мы дружили с Рахлиной, сотрудницей института Маркса-Энгельса-Ленина. С ней по соседству жила знаменитая революционерка, бывшая узница Шлиссельбурга Вера Фигнер.

По возвращении из санатория я зашла к Вере Николаевне поблагодарить за заботу о Даге. Думала, встречу измученного человека, а увидела стройную, моложавую женщину с открытым лицом и добрыми ясными глазами. Она рассказала, что продолжает работать в Международной организации помощи революционерам (МОПР), расспрашивала о «Гонимом театре», вспоминала о заключении в Шлиссельбургской крепости, о том, как там над ней издевались.

— Как вы могли все это вынести?

— Если бы понадобилось, я повторила бы весь свой путь.

Еще находясь в больнице, я узнала, что за удачную работу с детьми на летней площадке назначена инспектором внешкольного воспитания. Не совсем оправившись от болезни, я приступила к работе. Времени и энергии она отнимала много: единой методики внешкольного воспитания не было. Время от времени появлялись различные проекты детских площадок, агитбригад, во многих школах проводились занятия ритмикой. Я тоже организовала группу школьников, обучала их импровизации. В те же годы работала я в комиссии по изучению зрителя. Мы проводили диспуты на заводах и фабриках, наблюдали за реакцией зала во время спектаклей.

В стране уже существовало немало детских театров. Одним из них — Московским театром для детей — руководила Наталья Сац. Она была знакома с Райхом, и вместе они работали над спектаклем по пьесе Селиховой и Сац «Фриц Бауэр». Часть картин ставила Сац, другую часть — Райх. Я же по-прежнему считала, что играть должны не взрослые для детей, а сами дети, и это станет для них лучшей школой всестороннего развития. Сейчас я, разумеется, понимаю всю односторонность своей тогдашней точки зрения и ту огромную роль, которую сыграли первые детские театры. А в то время я продолжала искать такие формы работы с детьми, которые предоставили бы им как можно больше самостоятельности, раскрывали бы их способности, учили активности.

У Сухаревской башни, возле знаменитого в двадцатые годы рынка Сухаревки кишмя кишели

беспризорники. Возле кинотеатров вечно толклись подростки, старавшиеся проникнуть в зал. Их увлечение кинематографом надо было направить в нужное русло. Родилась идея создать детский кинотеатр. За помощью я обратилась к Надежде Константиновне Крупской, с которой мне доводилось встречаться в Наркомпросе и в правлении «Совкино». Она одобрила мое предложение, сказала, что совсем не обязательно ставить фильмы специально для детей, что пока целесообразнее воспользоваться имеющимися фильмами для взрослых. Крупская предложила создать при «Совкино» комиссию для регулярного просмотра картин. Вскоре такая комиссия была создана. Мы просматривали по три фильма ежедневно и отбирали картины для детского кинотеатра.

Надежда Константиновна произвела на меня неизгладимое впечатление. Покоряли ее простота и скромность. Всегда немного утомленное выражение лица, большой открытый лоб, ясные глаза и гладкая прическа с узлом на затылке — такой мы знаем ее по многочисленным фотографиям, такой она и была. Ее корректность и душевный такт были поразительны. При ней я немного робела, но Надежда Константиновна, словно не замечая моей скованности, продолжала беседовать, ее деликатность и тихий голос успокаивали.

Помню, как после первого просмотра кинокартины С. Эйзенштейна «Октябрь» Надежда Константиновна похвалила фильм, но при этом чувствовалось, что она что-то не договаривает.

— Мне кажется, — сказала она наконец, — не так важно фотографическое сходство с Лениным: необходимо донести до зрителя, что за личность был Ленин.

Итак, заручившись поддержкой Крупской, я начала подыскивать кинотеатр. Неподалеку от Сухаревки находился «Балкан» (ныне «Форум»): большой зал, прекрасные фойе. Управление московскими зрелищными предприятиями не соглашалось отдавать «Балкан» под детский кинотеатр — это было нерентабельно. Однако при поддержке Наркомпроса мы все же добились своего и, окрестив «Балкан» «Детским кинотеатром», торжественно открыли его к десятой годовщине Октября. Были показаны фильмы «Крылья холопа», «Банда батьки Кныша», «Багдадский вор», «Красные дьяволята», «Абрек Заур».

Толстова (имени ее я не помню), впоследствии диктор Всесоюзного радио, перед сеансом проводила беседы со зрителями о содержании фильма.

В самый разгар моей деятельности в Москву приехал Иоганнес Бехер.

До нашего знакомства я представляла его бледным, худощавым; в действительности же он оказался совсем другим — плечистым, круглолицым, плотным, похожим скорее на коммерсанта, чем на поэта. Я рассказала ему о своей работе, познакомила с главными принципами внешкольного воспитания детей. Бехер заинтересовался. И вот на санях — дело было зимой — мы поехали в кинотеатр, где он посмотрел фильм «Крылья холопа», а когда прощались, вслух помечтал о том, что надо бы и в Германии создать такой же детский клуб.

В эти же дни в Москве гостили Эрвин Пискатор, Леон Муссинак и другие зарубежные деятели искусства. В МХАТе они видели «Дни Турбиных» М. Булгакова. Спектакль гостей огорчил, больше того, они были возмущены: как на сцене советского театра могли поставить пьесу, в которой

сквозит явное сочувствие белогвардейцам, врагам Советской власти[1]. Зато «Шторм» они одобрили единодушно: «Вот теперь мы видели революцию, теперь почувствовали, что мы в Москве!»

Работа в «Балкане» захватила меня. Ребята сами следили за порядком, стали дисциплинированней. Как-то я предложила им изобразить увиденное в кино. Они разложили на полу огромный лист, склонились над ним и стали рисовать. Мы так увлеклись этим занятием, что совсем позабыли развесить наглядные пособия, как это обычно делали перед сеансами. А когда, торжествующие и довольные, вывесили свои картины, неожиданно появилась комиссия, направленная для проверки моей работы.

— Где же наглядные пособия? — строго спросил инспектор. Он знал, что «Балкан» прибыли не приносит, и нашел повод меня уволить.

Свой опыт работы в детском кинотеатре я обобщила в двух книжках, написанных в соавторстве с Л. Кейлиной, — «Дети и кино» и «Аннотация фильмов для детей». Мы писали, что «учебный

---

[1] Сама постановка вопроса представлялась многим критикам в то время непривычной, даже кощунственной. Одно появление на сцене людей в погонах рождало немедленную реакцию протеста.

Вот что пишет в книге «Вена—Берлин—Москва—Берлин» Райх: «Неприятие спектакля зарубежными товарищами было знаменательно. Коммунисты испытывали потребность в полном, без малейших оговорок и лазеек, признании революции, с которой связаны нечеловеческие усилия, лишения и страдания; они хотели утверждения их... необходимой и бессмертной деятельности и признавали лишь непримиримую историческую оценку врагов и противников Октябрьской революции...» «Битва» против «Турбиных» закончилась вничью: Главрепертком запретил постановку этой пьесы для всех театров... за исключением МХАТ» (239 с.).

Сцена из «Ревизора» Н. Гоголя.

Сцена из спектакля «Дубинка, из мешка!» Л. Пазгле.



Сцена из спектакля «Привидения» Г. Ибсена.



Анна Лацис на репетиции пьесы Г. Ибсена «Привидения».

Сцена из «Леса» А. Островского.



Анна Лацис среди учащихся 49-й Рижской средней школы.



Анна Лацис в день своего 75-летия.



Анна Лацис и Бернгард Райх.



Елена Вайгель, Анна Лацис и главный режиссер театра «Берлинский ансамбль» Манфред Векверт во время «Брехт-Диалога» в Берлине в 1968 году.



Анна Лацис и Бернгард Райх в Берлине.



Анна Лацис и Бернгард Райх в последние годы жизни.

фильм в такой же степени будет нужен школам, как географическая карта, глобус и другие учебные принадлежности. Учебная лента должна постоянно находиться под рукой у педагога».

Наркомпрос заинтересовался внедрением кино в школе. Было решено ознакомиться с достигнутым в этой области за границей. И вот две организации — правление «Совкино» и отдел Наркомпроса в 1928 году командировали меня на три месяца в Берлин для ознакомления с учебными фильмами.

XIII

В Берлине ждали добрые друзья: Бертольт Брехт, Бальтер Беньямин, Вилли Бредель, Иоганнес Бехер, Ганс Эйслер, Ганс Роденберг и многие другие.

Город жил в предгрозовой духоте надвигавшегося кризиса. Угадать будущее было просто невозможно, берлинская действительность подбрасывала слишком много противоречивых фактов. На Курфюрстендамм, на Унтер ден Линден наслаждались жизнью богачи, а в огромных рабочих районах выступали с революционными речами и стихами Иоганнес Бехер, Эрих Вайнерт; популярный певец Эрнст Буш, которого прозвали «Карузо баррикад», исполнял песни Брехта на музыку Эйслера, и часто к роялю садился сам композитор. Популярны были М. Валлентин со своим агитпроп-коллективом «Красный рупор», Х. Дамериус и его «Левая колонна». Они заставили прессу серьезно относиться к рабочим театрам. На Ноллендорфплац уже год работал политический театр режиссера-коммуниста Пискатора, и его вынуждена была признать даже буржуазная печать. «Трехгро-

шовая опера» Бертольта Брехта с возрастающим успехом шла в театре на Шиффбауэрдамм.

Случалось, штурмовики врывались в залы, где шли революционные представления для рабочих, провоцировали драки, забрасывали зрителей зловонными бомбами. В газетах появлялись сообщения о перестрелках, были убитые и раненые. Надвигалась волна массовых увольнений рабочих, пресса сообщала о кризисном состоянии экономики.

Иногда на собрания коммунистов являлись фашисты и беспартийная молодежь, жаркие споры подчас переходили в побоища.

Я приступила к работе, а спустя некоторое время встретила в торгпредстве председателя правления «Совкино» Константина Матвеевича Шведчикова. Расспросив меня о цели приезда, он неожиданно предложил остаться в Берлине на год: поработать в киноотделе торгпредства в качестве пресс-шефа и референта по культурфильмам и фильмам для детей.

Я сообщила об этом Райху. Он посоветовал остаться.

Работа пресс-шефа предоставляла почти неограниченные возможности для изучения театрального дела. А это означало, что вся культурная и политическая жизнь Германии стала полем моего наблюдения и изучения. К тому же я обязана была устраивать показ детских и так называемых культурных фильмов, которые присылали из Советского Союза.

Однажды Иоганнес Бехер, руководивший отделом литературы Центрального Дома Коммунистической партии (Дома Либкнехта), предложил мне прочитать серию лекций о советской драма-

тургии и театре перед рабочей аудиторией. Прослушав некоторые из них, он упрекнул меня:

— Ты слишком выделяешь группу «Пролетарский театр» и не упоминаешь о драматургах РАППа.

Как-то у него на квартире собралась группа революционных драматургов и писателей, кто-то выступил против Брехта и Беньямина, и я принялась страстно их защищать, уверяя, что оба они — люди прогрессивные, что их надо привлечь к активной работе Дома Либкнехта, приобщить к борьбе. Бехер знаками велел мне выйти в коридор, где сердито отчитал меня:

— Ася, ты что? — чуть ли не кричал он. — Приехала из Москвы как представитель группы «Пролетарского театра», а защищаешь буржуазных литераторов!

В те годы Б. Брехт уже написал «Ваал», «Барабаны в ночи», «В чаще» — пьесы, в которых был выражен протест против мещанства, но еще с позиций интеллигентских, беспартийных. (После войны отношение Бехера к Брехту резко изменилось — Бехер был активным помощником Брехта в организации театра «Берлинский ансамбль».)

Однажды, выступая перед рабочими, я особенно подчеркнула, что у нас в Советском Союзе развит принцип взаимопомощи, что женщина уравнена в правах с мужчиной... Вдруг в противоположном конце зала, у входной двери, раздались крики, возникла драка. Зачинщики старались подобраться к трибуне, слышались угрозы:

— Долой советского агитатора! Долой агента Москвы!

Ко мне подбежал Бехер с группой спартаковцев:

— Ася, пойдем!

Мы прошли какими-то узкими коридорами, лестницами, очутились на крыше, затем спустились вниз, и проходными дворами вышли на соседнюю улицу.

— То, что ты видела сегодня, становится все более частым явлением, — сказал Бехер. — Борьба лишь начинается. Возможно, там в зале уже возникла перестрелка. И такое нередко бывает.

В тот вечер я подробно рассказала ему о детском театре эстетического воспитания в Орле. Бехер предложил создать такой же при Доме Либкнехта в Берлине и попросил наметить программу театра. Своими замыслами я поделилась с Беньямином.

— Я сформулирую основные теоретические тезисы, — загорелся Вальтер.

Через несколько дней он принес исписанные бисерным почерком листки, озаглавленные «Пролетарский детский театр», и я отнесла их Бехеру.

— Это работа Беньямина? — спросил Бехер. — Верни, пусть переведет на более доступный язык.

Вальтер написал другой вариант, первый где-то затерялся, а второй я отнесла Бехеру. Но тут необходимо сделать отступление.

В Германии есть два архива, которые собирают и расшифровывают литературное и философское наследие Беньямина: один — во Франкфурте-на-Майне, другой — в Потсдаме. Сотрудники франкфуртского архива пытаются доказать, что Беньямин до конца своих дней оставался идеалистом, а научные работники потсдамского архива находят материалы, свидетельствующие о его материалистических позициях.

В середине 60-х годов я получила письмо главного редактора западногерманского журнала

«Альтернатива» Хильдегард Бреннер с просьбой прислать копии нашей переписки с Вальтером. К сожалению, переписка погибла, и я предложила кое-что рассказать по памяти. Мой рассказ был напечатан в «Альтернативе», а позже, в апрельском номере 1968 года была помещена моя статья о Детском театре эстетического воспитания с программой, сформулированной Беньямином.

Вот ее краткое изложение.

Лишь рабочий класс с величайшей мудростью, ответственностью и человечностью относится к детям. Это его преимущество, даже привилегия перед буржуазией, поскольку пролетарская педагогика гарантирует детям содержательное детство. Основное требование воспитания: ребенок должен быть постоянно чем-то заинтересован, чем-то увлечен. Театр является для детей тем диалектически обоснованным и определенным местом, где только и возможно реализовать воспитание в определенном направлении. Новые сведения, почерпнутые русскими педагогами в детских кружках, приводят к выводу: реальный мир, в котором живут дети, должен соответствовать их представлению о нем.

Задача педагога — оградить ребенка от опасных чар беспредметной фантазии, направить его воображение в полезное русло конкретных действий. Их можно отыскать в самых различных областях деятельности детского театра. Совершенствование координации их, будь то изготовление реквизита, занятия живописью, художественным чтением, музыкой, танцами, импровизацией, — основная задача воспитания. Там, где профессионального актера выручает мастерство, в ребенке пробуждается гений импровизации. Ведущее место, несомненно, принадлежит ей. В детском театре

постановка пьес становится импровизированным и вместе с тем органическим синтезом всех перечисленных выше областей деятельности. В противовес обучению, участие детей в спектакле есть метод полного их освобождения от скованности и застенчивости.

Мне кажется, эти выдержки из программы представляют несомненный интерес для воспитателей, в особенности для педагогов, работающих с детьми во всех сферах искусства. К сожалению, в Доме Либкнехта в Берлине мне не удалось осуществить принципы Беньямина. Моя работа там была кратковременной, и вскоре иная деятельность целиком захватила меня.

В Советском Союзе выходила серия так называемых культурфильмов. Они несли в массы знания и культуру. Я помню фильм этой серии «Сибирь», а также фильм «Падение династии Романовых», который сделала Эсфирь Шуб, смонтировав его из документов и фотографий.

В эти годы в документальном кинематографе Советской России появилось новое направление «Киноки» (от слов «кино» и «око»). Зачинателем его был Дзига Вертов. Вертов прислал в берлинское торгпредство свой последний фильм «Двадцать четыре часа из жизни Москвы» (Вольный перевод фрагмента отснятой Д. Вертовым картины «Шагай, Совет!»). Вокруг «киноков» и этой картины шли жаркие споры. Мне фильм нравился, хотелось помочь Вертову, привлечь внимание к картине, и тут снова на помощь пришел Беньямин.

— Сейчас самый популярный немецкий кинокритик — Кракауэр из газеты «Франкфуртер цейтунг», — сказал Вальтер. — Если он поддержит картину, успех обеспечен. Я знаком с ним. Как

только Зигфрид появится в Берлине, я сообщу тебе.

Кракауэр был известен как автор книги «Служащие», в которой указывал на опасность мещанства. Коммунисты, писал он, очень мало внимания уделяют этой миллионной массе людей, не работают с ними, не агитируют, «не очищают их мозги». А зря: надо разъяснять служащим суть классовой борьбы (такого же мнения был и Фридрих Вольф).

Я позвонила Кракауэру и пригласила его посмотреть фильм Вертова. Критику фильм понравился.

Через несколько дней во франкфуртской газете появилась статья «О Вертове и принципах Киноков». Она занимала целый подвал. В торгпредство посыпались просьбы устроить просмотр картины. Он состоялся в одном из лучших кинотеатров Берлина, после чего на страницы газет и журналов хлынул поток восторженных рецензий. Было решено пригласить Вертова в Берлин, куда он приехал вместе с Александром Довженко и Эсфирью Шуб (оба они не принадлежали к «кинокам»). Во время пребывания Вертова в Берлине нас пригласил к себе известный венгерский художник-конструктивист Мохоли-Надь, который пытался объединить в своем творчестве живопись с фотографией. Позже Вертов подарил мне сделанную Надем фотографию с шутливой надписью «Анне Эрнестовне Лацис — спасительнице киноков».

Почти год я работала в столице Германии, истосковалась по Даге и Райху, и они на месяц приехали в Берлин. О приезде Райха я известила Брехта. Помню, как вместе мы смотрели короткометражные фильмы Чарли Чаплина. Брехт и

Дага хохотали до изнеможения, особенно над сценой, где Чарли-рыболов закручивается в леску.

Бернгард с Дагой уехали, а я заболела: нарушилась координация движений. Беньямин показал меня знаменитому невропатологу-хирургу Курту Гольдштейну.

— За несколько минут я не могу поставить диагноз, — сказал Гольдштейн и предложил пройти курс лечения в его санатории во Франкфурте-на-Майне.

Профессору было лет сорок пять; среднего роста, плечистый, гладкие каштановые волосы с темным отливом, серые, внимательные, умные глаза. Гольдштейн был известен далеко за пределами Германии, в своей клинике применял психоанализ, производил трепанацию черепа, о нем много писали.

Гольдштейн встретил меня и повез в свою клинику. По дороге расспрашивал меня о Москве, время от времени задавая какие-то странные, на мой взгляд не имевшие к делу никакого отношения вопросы, например, какой цвет я люблю.

Нас встретила медсестра и проводила в комнату. Я ахнула: в ней были только два моих любимых цвета — охра и ультрамарин; занавески синие, как синька, в вазе — желтые хризантемы. «Вот так профессор», — подумала я и вспомнила, что Райх рассказывал мне о теории, согласно которой цвет успокаивает или возбуждает нервную систему.

Выздоравливала я быстро. Профессор познакомил меня с главным режиссером городского театра, которому я дала прочитать пьесу Билль-Белоцерковского «Луна слева». Автора пригласили во Франкфурт на премьеру комедии. Спектакль имел успех, галерка принялась шумно требовать автора. Билль-Белоцерковский появился на сцене в сапо-

гах и косоворотке. Газеты подняли тревогу — большевики в городском театре, цитадели немецкой культуры! Спустя несколько дней профессор Гольдштейн с горечью сообщил, что заведующий литературной частью театра, защищавший пьесу, уволен с работы.

Наконец наступил день, когда профессор сказал, что я здорова и предложил закрепить лечение на швейцарском курорте. Швейцарское правительство могло дать визу только при условии внесения залога и гарантии, что я не стану агитировать за советскую власть. Гольдштейн решил похлопотать о визе. По возвращении он долго смеялся:

— Они потребовали пятнадцать тысяч швейцарских франков! К сожалению, у меня такой суммы нет.

Знаменитым профессор был, богатым — никогда. Курт Гольдштейн впоследствии послужил Фридриху Вольфу прототипом профессора Мамлока в его одноименной драме, по которой позже был снят фильм «Профессор Мамлок».

XIV

И вот снова Москва. Проработав год в кинотделе Наркомата просвещения, я поступила во ВГИК на сценарный факультет. Из профессоров запомнились Григорьев, Новицкий, Фолькенштейн, читавшие лекции по литературе, драматургии и режиссуре. Бывала я и у Сергея Эйзенштейна. А Сергея Михайловича Третьякова, часто проводившего во ВГИКе литературные диспуты и собрания, я знала давно.

Третьяков первым перевел на русский язык пьесы Брехта, которые вышли в сборнике «Эпи-

ческий театр». Сергей Михайлович горячо откликался на все значительные события, не обходя ни одной проблемы, которая хоть как-то касалась театра и литературы. Он стал одним из организаторов колхоза в Подмосковье, шефствовал над ним, помог открыть в колхозе столовую, детские ясли. В этом колхозе Третьяков устраивал литературные вечера, организовал библиотеку. Когда в 1935 году в Москву приехал Брехт, Третьяков знакомил его с жизнью современной деревни. Прошли годы, и в одном из стихотворений Брехт назвал Третьякова своим учителем.

У Третьякова часто бывал Н. Охлопков, который собирался ставить брехтовскую «Святую Иоанну скотобоен». Сергей Михайлович был дружен с Мейерхольдом и Эйзенштейном. Помню, когда в 1926 году Мейерхольд ставил его пьесу «Рычи, Китай!», Третьяков восторгался и постановкой, и игрой Бабановой, исполнительницей роли китайского мальчугана. Он и его жена Ольга были людьми отзывчивыми и чуткими. Когда в Москве серьезно заболела жена Брехта Елена Вайгель, Ольга заботливо ухаживала за нею.

Впервые Брехт побывал в Москве в 1932 году. В Камерном театре в постановке Таирова шла его «Трехгрошовая опера», которую режиссер почему-то назвал (в соответствии с английским первоисточником) «Оперой нищих». Возможно, это было правомерно; хуже, что он превратил брехтовскую убийственно острую сатиру в представление, сыгранное в танцевальном ритме мюзик-холла. Да, режиссура была неудачной. Но Брехт отнесся к этому снисходительно, так как Таиров был первым в Советском Союзе режиссером, который поставил «Трехгрошовую оперу». «А это, — сказал Брехт, — сейчас самое важное».

Защитив дипломную работу, я поступила в аспирантуру театроведческого факультета ГИТИСа. В аспирантуре учились многие впоследствии известные деятели театра, среди них В. Дудин, Н. Дудинская, Г. Бояджиев. Лекции о французском и итальянском театре читал крупнейший советский театровед А. Дживелегов, историю немецкого театра вел С. Мокульский.

Мне поручили руководить семинаром студентов режиссерского факультета. Практику я проходила в Театре им. Е. Б. Вахтангова, где в это время О. Глазунов репетировал драму Ф. Вольфа «Флоридсдорф».

В эти же годы «Межрабпомфильм» пригласил Эрвина Пискатора поставить звуковой фильм по рассказу Анны Зегерс «Восстание рыбаков из села св. Барбара». Пискатор, которого я знала еще по Берлину, предложил мне поработать ассистентом и переводчиком.

Фильм снимался в Мурманске и Одессе. Условия съемки были нелегкими, отнимали массу сил и времени, да и быт наш был неустроен. Однако Пискатор всегда был подтянут, чисто выбрит, в белоснежной рубашке. Как-то я сказала ему об этом.

— И в грязных окопах под Ипром я заставлял себя быть опрятным, — ответил он.

В Одессе у него снимались Вера Янукова, Алексей Дикий, а из немецких актеров Пауль Вегенер и Лота Ленья, жена знаменитого композитора Курта Вайля, написавшего музыку к «Трехгрошовой опере».

Вегенер был не только блестящим актером, но и большим почитателем искусства. Он владел редкой коллекцией китайских скульптур, древних славянских икон и старинного фарфора. Была у него

еще одна страсть. Когда Вегенер — тонкий знаток кулинарии — ужинал в гостинице «Лондонская», возле него собиралась целая толпа поваров и любопытных. Засучив рукава, Вегенер колдовал над мисочками и тарелочками, ему подносили все новые и новые специи, баночки, флакончики, горшочки с индийскими и китайскими пряностями, аромат которых смешивался с запахом моря. Из всего этого Вегенер творил чудесные закуски, рецепты которых не знал никто даже из старых одесских поваров.

В то время производственная база нашей кинопромышленности была слабой, из-за несвоевременных поставок реквизита срывались сроки съемок, а Пискатор продолжал заказывать огромное количество дефицитных предметов. Например, для съемок похорон убитого рыбака он потребовал сотню цилиндров и старомодных праздничных сюртуков дорогого сукна.

Декорации рыбацкого поселка тоже не удовлетворяли Пискатора, и он не начинал съемок. Неожиданно он встретился со своим давешним другом, художником-плакатистом Джоном Хартфилдом, с которым они работали еще в театре на Ноллендорфплац. Возвращаясь в Берлин с Турксиба через Одессу, тот случайно узнал, что в городе Пискатор, и зашел повидаться, но Пискатор с таким увлечением рассказывал о съемках, что Хартфилд забыл обо всем, и через полчаса, разложив наброски, эскизы, они горячо обсуждали мельчайшие подробности декоративного решения фильма.

Пролетела неделя, другая, третья. Наконец, новые эскизы были готовы. Тут Пискатор стал уговаривать Джонни взяться за монтаж декораций на берегу Черного моря. И Хартфилд снова остал-

ся... Однажды он прибежал очень расстроенный с телеграммой в руках:

— Я погиб! Я опоздал! Сорвал все сроки договора, меня три недели ждут, заплатить неустойку нечем, посадят в тюрьму! Я же приехал только на час...

Не успел Хартфилд доехать до Берлина, как на море разразился такой силы шторм, что весь выстроенный на берегу рыбацкий поселок смыло водой. Пискатор принялся строить новый. Но тут Вегенер заявил, что срок его контракта кончился, продлить его он не может. Пришлось распустить всю немецкую труппу. От немецкого варианта сценария решили отказаться. Русский вариант стал писать Гребенер, но Пискатор постоянно переделывал его, вносил исправления и дополнения. Один из эпизодов написал Юрий Олеша.

Фильм, наконец, удалось завершить.

После «Восстания рыбаков» Пискатор должен был снимать фильм по роману Т. Пливье «Кули кайзера», но подготовительная работа затянулась. К тому же он был назначен председателем Международного объединения революционных театров. Свою деятельность на этом посту Пискатор начал с того, что установил тесную связь с крупнейшими деятелями культуры: Гордоном Крэгом, Анри Барбюсом, Леоном Шиллером, Эмилем Бурианом, Бертольтом Брехтом, Еленой Вайгель, Леоном Муссинаком и многими другими.

Пискатор был беспокойным, неутомимым и изобретательным человеком. Он стремился сделать мир краше — отсюда его оптимизм, незыблемая вера в человека. Он интересовался не только театром, но и кинопроизводством, пытаясь улучшить технологию ни много ни мало как всей кинопромышленности! Стремясь преодолеть многочислен-

ные препоны, он писал докладные записки в высшие инстанции, вносил всевозможные предложения, часто неосуществимые.

Эрвин Пискатор постоянно бывал одержим грандиозными, почти фантастическими идеями и проектами, большинство которых так и осталось не реализованными, но это не мешало ему придумывать новые. Так, например, у него возник план создания интернационального антифашистского театра в СССР. Пискатор и Райх предполагали, что театр должен ставить спектакли на русском, немецком, английском и французском языках. Планировалось участие приехавших из Германии артистов-антифашистов. Они с готовностью откликнулись на проект. Базой был намечен город Энгельс, где уже работал драматический театр. Главным режиссером был назначен Пискатор.

Полный надежд, он уехал в Энгельс, предварительно уговорив Райха быть заместителем по художественной части. Был выработан репертуар, вот-вот должен был открыться сезон, но тут Пискатора вызвали в Париж. Он уехал и больше не вернулся.

Райх замещал его, поставил несколько пьес Шекспира, в том числе «Двенадцатую ночь», а также «Троянского коня» Вольфа, но жестокий приступ лихорадки подорвал его силы, и Райх вернулся в Москву.

Дальнейшая жизнь и творческая деятельность Эрвина Пискатора складывалась непросто. Он оказался в Мексике, затем в США, после победы над нацистами долгое время работал режиссером-гастролером в ФРГ.

Только когда Пискатору минуло шестьдесят лет, его избрали директором-интендантом театра

«Фольксбюне» в Западном Берлине. По странному стечению обстоятельств на склоне лет он возвратился в тот самый театр, где начал свою деятельность и откуда его когда-то бесцеремонно выставили.

В мою последнюю встречу в Москве с Брехтом я спросила:

— Ну, а что делает Эрвин Пискатор в ФРГ?

— Не беспокойся, он занят там очень нужной и важной работой.

Когда в 1963 году Пискатор переработал и поставил пьесу Рольфа Хоххута «Наместник», разразился скандал. Режиссеру и драматургу инкриминировали оскорбление римского папы, который в пьесе обвинялся в преступной терпимости к массовым жестоким убийствам в концентрационных лагерях во время второй мировой войны и в пособничестве Гитлеру. Пискатору угрожали, подсылали анонимные письма, но он не отступил. За «Наместником» последовали «Дело Оппенгеймера» Г. Киппхарда, затем «Дознание» П. Вайса и другие.

По духу своему Пискатор до конца жизни оставался революционным художником. И талант его ярче всего проявлялся, когда надо было сражаться, отстаивать свои убеждения.

Умер Эрвин Пискатор в 1966 году.

На его похоронах Хоххут произнес речь: «. . . какая жестокость никогда не видеть больше это строгое и вместе с тем веселое лицо, не глядеть в эти большие круглые глаза, которые, как глаза Альберта Эйнштейна, были вечно юными, которые сияли и выражали его мятежные мысли. В его глазах мы читаем приметы гениальности . . . Уйдем же от этой могилы уверенными, что никакая земля не скроет то, что был и есть Пискатор . . .»

Эпиграфом к надгробной речи Хоххута были слова: «Кто приближается ко мне, тот приближается к огню».

В 1933 году в Москве была проведена первая Всемирная олимпиада революционных театров, на которую собрались рабочие самодеятельные коллективы из 15 стран.

В активе олимпиады из немцев были Бредель, Бехер, Райх, Пискатор, Вольф, Грета Лоде и молодой Артур Пик, сын Вильгельма Пика, режиссером был Бертольд Хельд.

Международное влияние немецкого революционного театра, закаленного и созревшего в активной борьбе с фашизмом, ярко проявилось на олимпиаде в спектаклях голландцев, бельгийцев, французов, чехов. Например, историческое обозрение — излюбленный в немецком театре жанр — было использовано в швейцарском обозрении-ревю, раскрывшем предательство тех, кто содействовал приходу Гитлера к власти. В постановках голландцев и бельгийцев мы встретились с органически переработанным опытом германского театра, но с ярко выраженными национальными чертами. Работа немецкой труппы из Чехословакии была отмечена новыми формами, яркой и правдивой игрой актеров.

Когда олимпиада закончилась, в прессе много писали о революционных агитпропколлективах, о самодеятельных театрах Европы.

В начале тридцатых годов я начала активно работать в МОРТе. Мы помогали театральным деятелям и писателям-антифашистам, особенно эмигрировавшим из гитлеровской Германии. Советские писатели подыскивали им работу, жилье, органи-

зовывали выступления. Никто не жалел ни времени, ни сил. Эмигранты чувствовали себя в Москве как дома. В издательствах были созданы секции, где на многих языках печатались произведения писателей-антифашистов.

Правление МОРТа помещалось в Петровском пассаже на втором этаже, занимая несколько небольших комнат и маленький зал. Внизу шла оживленная торговля, а наверху, в комнатах МОРТа — напряженная работа. Из советских театральных деятелей и драматургов в работе МОРТа принимали участие Афиногенов, Глебов, Подольский и другие. Методический отдел занимался распространением пьес и еженедельно издавал на четырех языках журнал «Интернациональный театр», где публиковались статьи о театре и драматургии, о музыке, балете, об эстетике. Велась оживленная переписка с зарубежными театральными деятелями.

В маленьком зале МОРТа свой концерт дал Эрнст Буш. Я была и на этом концерте и на других его выступлениях. Буш был в обычной своей темной рубашке, заправленной в брюки, подпоясан кожаным ремнем. Зрители, стоя, бурно аплодировали, кричали, толклись в проходах и долго не отпускали певца. В зале было много эмигрантов из Германии и людей других национальностей.

Значительно позже, в 1968 году, Райха и меня пригласили в Берлин на так называемый Брехт-Диалог: отмечалось 70-летие со дня рождения Брехта. Там я в последний раз видела Буша. Несмотря на тяжелые испытания, выпавшие на его долю, он, казалось, совсем не изменился и сохранил свой голос.

Эрвин Пискатор, как председатель МОРТа, стал знакомиться с театрами Москвы, я сопровождала

его в качестве переводчика. Как-то мы оказались в Большом театре. Эрвин прослушал только одно действие, а затем поднялся и вышел.

— Не могу видеть, как на сцене артисты стоят неподвижно, не отрывают глаз от дирижерской палочки. Опера устарела. Ее надо реорганизовать или совсем закрыть!

Так относились к опере в то время многие немцы-антифашисты: Бехер, Гранах, Бредель, Брехт, Вольф.

— Но музыка! Она ведь не может не нравиться тебе?

— Музыка хороша, но происходящее на сцене только мешает слушать ее. Новое искусство неотделимо от новой формы, в которой его и надо подавать, а в опере ничего нового нет.

МОРТ пригласил в Советский Союз английского режиссера Гордона Крэга. Он посмотрел в Еврейском театре «Короля Лира» с Михоэлсом в заглавной роли. После спектакля Крэг сказал:

— Ничего подобного по красоте и силе выражения я еще не видел. Я потрясен!

Из нацистской Германии эмигрировал Фридрих Вольф. Я была знакома с ним еще по Берлину — видела поставленную им пьесу «Колонна Хунд». Он был страстным коммунистом — и в жизни, и в творчестве. Даже после прихода фашистов к власти он продолжал руководить агитпропгруппой «Энд-Вест». Спасаясь от ареста, с рюкзаком на спине он перешел через границу и добрался до Москвы.

Вольф увлеченно занимался спортом (даже написал сценарий «Солнце, воздух и вода») и одет был всегда по-спортивному: короткие брюки, шерстяные гольфы; никогда не носил крахмальных воротничков и шляп. Каждое утро занимался гимна-

стикой, увлекался греблей, великолепно плавал, любил ходить пешком, мог часами бродить по переулкам старого Арбата.

В Москве Вольф сразу оказался в центре событий, выступал на антифашистских собраниях, писал статьи; его пьесы «Матросы из Катарро» и «Флоридсдорф», переведенные на русский язык, шли в театрах. В публицистической пьесе «Матросы из Катарро» разоблачен грубый произвол властей, жестокое подавление крестьянских волнений. Автор широко пользовался документальным материалом, интермедиями, зонгами, написанными в боевом духе агитпроповского театра.

По пьесе Вольфа «Троянский конь» — о подпольной работе комсомольцев в нацистской Германии — Райх и автор пьесы написали сценарий, по которому режиссер А. Разумный поставил фильм «Продолжение следует».

На гонорар за эту работу соавторы построили в Переделкино дачу. Чудесный двухэтажный дом стоял в березовой роще; на первом этаже три комнаты, на втором — две. Мне там, к сожалению, жить не пришлось, а Райх с Дагой прожили два лета. Потом там жили Александр Бек с Лидией Томм и Вольф с семьей.

Жена Фридриха, Эльза, отличный секретарь и машинистка, помогала мужу: аккуратно вела его дела, была чудесной хозяйкой, готовила изумительно вкусные обеды. Вольфы были вегетарианцами, я любила приготовленные Эльзой блюда из сладких луковиц с каким-то необычным соусом и десертные кушанья из фруктов и теста. Два сына Вольфов — серьезный рассудительный Миша и нежный, лирически настроенный Конрад — далеко не всегда соблюдали вегетарианскую диету: я тайком подкармливала их сосисками.

Двухкомнатная квартира Вольфов в Москве была обставлена просто. Никаких излишеств хозяева не признавали.

Вольф был человеком активным по натуре: жаждал дискуссий, театральных битв, споров. Был он и страстным путешественником. Раз в год уезжал в Энгельс, в интернациональный театр на Волге, для которого переделал драму Лопе де Вега «Овечий источник», назвав ее «Лауренсия». Побывал он в Америке, а когда разразились события в Испании, среди антифашистов разных национальностей, взявших в руки оружие, был и Фридрих Вольф. Перед отъездом в Мадрид он пришел проститься с нами. Это была наша последняя встреча.

Мы с Райхом жили в районе старого Арбата, в Староконюшенном переулке — две удобные по тем временам комнаты с балконом, — и все, кто приезжал из Германии, обязательно приходили к нам. Здесь читались новые пьесы, обсуждались события в Испании, — все, что происходило в мире. Бывали у нас Бертольт Брехт, Пискатор, Вилли Бредель, бежавший из фашистской Германии Матэ Залка.

Залка был вспыльчив, но добродушен, любил вкусно поесть, и глядя на него, трудно было поверить в его героическое прошлое, о котором нам рассказывал Бела Иллеш, и уж совсем невозможно было предположить, что вскоре Залка станет генералом, легендарным героем Испании. Бывали у нас и Рубен Симонов, и Михаил Кольцов, Макс Гельц и Вилис Кнорин, но, по-моему, с особым удовольствием — Артур Пик и Грета Лоде, до эмиграции работавшая в немецком самодея-

тельном театре. Нередко захаживал и Бела Кун, человек беспредельно добрый. Когда началась война, в коминтерновском эшелоне, следовавшем из Москвы в Ташкент, находились Кун, Бехер, В. Ян, Райх. Много лет спустя мне рассказывали, как Бела Кун делился своими скудными запасами со всеми спутниками.

Мы все очень любили Макса Гельца. Слава его, бывшего вожака восставших рабочих Тюрингии, была огромна: на собраниях и митингах его избирали в президиум, именем его называли в Советском Союзе заводы, улицы, школы. Небольшого роста, крепкого сложения, он всегда был словно натянутая струна, спорил, возражал и страстно рвался на родину, чтобы в подполье бороться с фашистами.

В 1933 году мне посчастливилось познакомиться с Анатолием Васильевичем Луначарским.

Мне хотелось, чтобы он написал предисловие к моей будущей книге «Революционный театр Германии». Секретарь Луначарского назначил точное время встречи, но когда я пришла, сказал, что Анатолий Васильевич задерживается, просит его извинить и подождать десять минут.

Ждала я ровно десять минут — Луначарский был точен. Он ознакомился с рукописью, но предисловие обещал написать не раньше, чем через три месяца. Я торопилась быстрее выпустить книгу, и поэтому она вышла без предисловия Луначарского.

В те годы выходил журнал «Пролетарская Революция», в нем иногда печатались мои статьи. Как-то Анатолию Васильевичу дали на рецензиро-

вание мой очерк «Дифференциация немецкой интеллигенции». «Статья дискуссионная. Можно печатать. А. Луначарский» — написал он на уголке. Статью опубликовали.

XXII

Однажды меня пригласили в ЦК партии:

— У нас большая просьба: помогите укрепить латышский драматический театр «Скатуве» («Сцена»).

Хотя в ту пору я была перегружена — семья, работа в МОРТе, учеба в аспирантуре ГИТИСа, но отказаться не могла.

Художественный руководитель «Скатуве» актер театра им. Вахтангова Глазунов не был лишен дарования, а некоторые роли, особенно характерные, исполнял очень талантливо.

Начиная свою работу в этом театре, я решила продолжить традиции политического театра, как это делала в «Гонимом». Я остановилась на антифашистской драме Ф. Вольфа «Крестьянин Бетц», которая в Москве шла впервые. Впервые в этом спектакле прозвучали также зонги.

В те годы еще ни в одном театре Москвы зонги не исполнялись — прерывать действие песней актерам казалось недопустимым, и мне пришлось выдержать не один бой с коллективом, который не соглашался и со стилем постановки (двухэтажные декорации, непосредственное общение со зрителем, соблюдение необычного ритма в каждой сцене). Поддержал меня режиссер К. Крумс и заведующий литературной частью Э. Фросс, который блестяще перевел эту пьесу с немецкого и особенно удачно — зонги, сам сочинил один зонг,

одобренный Вольфом (Э. Фросс великолепно перевел на русский язык брехтовскую притчу «Круглоголовые и длинноголовые», которую я тоже включила в репертуар).

Я оказалась права: зритель тепло принял спектакль, непривычная форма его не отпугнула. В «Правде» о постановке «Бетца» появился положительный отзыв (Рецензия была написана Э. Пискатором в 1935 г.). Главную роль талантливо сыграл Янис Балтаус. В прошлом сапожник, он много учился, стал самобытным актером.

Однажды на репетицию пришли Райх, Вольф, Пискатор и один из редакторов немецкой коммунистической газеты «Роте Фане». Они были приятно удивлены исполнением зонгов.

В спектакле была выразительная сцена: в камеру к арестованному Бетцу приходит тюремный врач. Чтобы одурманить заключенного, он делает ему укол шприцем — прием, типичный для фашистской Германии.

Мы сделали огромный шприц, но на репетиции у меня не получался этот эпизод. Вдруг кто-то из зрительного зала вспрыгнул на сцену, выдернул Бетца на просцениум и всадил ему в руку шприц. Это был Пискатор, его режиссерская душа не выдержала. Сцена удалась.

Затем я поставила «Жизнь зовет» Билль-Белоцерковского, тоже с участием Я. Балтауса. Он играл Никитина, отважного моряка, героя гражданской войны. Война закончилась, время требует от современника иных свершений. Есть в пьесе такая сцена — Никитин стоит перед книжной полкой и сам себе задает вопрос: «Неужели надо прочесть столько книг?» До сих пор помню Балтауса в этом эпизоде: выражение его лица постепенно меняется, становится растерянным... Билль очень

точно уловил характерную особенность действительности тех лет: человеку, совсем недавно отважно сражавшемуся на фронте, привыкать к мирной жизни было непросто.

Последний раз мы работали с Я. Балтаусом над пьесой Р. Блауманиса «В огне». Поначалу актер воспринимал роль главного героя Эдгара упрощенно, собираясь сыграть порывистого и страстного человека, но со временем глубже вник в образ и сумел передать неоднозначность внутреннего мира своего героя. Кристину играла Мария Лейко, она приехала в Москву, чтобы остаться здесь уже навсегда. Лейко не раз говорила: Балтаус отзывчивый, чуткий партнер, работать с ним легко.

В 1935 году в отделе искусств Наркомпроса РСФСР мне предложили должность художественного руководителя Латышского колхозного театра Западной области. Базой театра был Смоленск. Но у меня было столько дел и обязанностей в Москве, что я отказалась.

— Но ведь вам не обязательно постоянно жить в Смоленске, — сказали мне. — Составьте репертуар на сезон, назначьте ассистента и наведывайтесь время от времени для разъяснения своей режиссерской концепции. Ну и, конечно, приезжайте на генеральные репетиции.

Пришлось согласиться. Ассистентом я назначила Д. Дауманта. В этом театре я поставила «Троянского коня», «Жизнь зовет» и комедию Андрея Упита «Победа Ешки Зиньгиса». Своеобразную инсценировку из латышских народных исторических и бытовых песен создал Даумант.

Коллектив театра гастролировал в латышских колхозах, разбросанных по всей Западной области. Встречали нас гостеприимно, провожали нередко

со слезами на глазах и после спектаклей засыпали цветами. В коллективе я больше всех ценила артистку Лидию Бриго, она играла главные роли, прекрасно пела.

В день премьеры «Волков» Роберта Эйдемана в театре «Скатуве» я неожиданно встретила Линарда Лайцена, с которым не виделась со дня печального расставания в Сигулде, накануне его ареста в 1923 году, хотя за эти годы он не раз бывал в Москве.

В 1927 году Лайцен приехал на празднование десятилетней годовщины Октября, участвовал в совещании у Луначарского, на котором было создано Международное бюро пролетарских писателей, позднее преобразованное в Международное объединение революционных писателей. С 1932 года Лайцен постоянно жил в Москве, активно участвуя в литературной жизни страны.

Мы разговорились. Линард предложил инсценировать латышские дайны и поставить их в «Скатуве».

Я согласилась, мы начали работать над инсценировкой латышской народной сказки «Мудрый Ансис и черт», решив включить в нее дайны из собрания Кришьяниса Барона. Однако завершить замысел не удалось — неожиданно Линард исчез. Вскоре был закрыт и Латышский колхозный театр.

Наступил 1937 год. Мы с Райхом надолго расстались. В течение десяти лет я руководила клубной самодеятельностью в Казахстане.

Бернгард остался с Дагой в Москве. В 1940 году, когда Латвия стала Советской, Юлий Лацис был назначен Народным комиссаром просвещения Советской Латвии и вызвал дочку к себе. Райх написал мне об этом очень сдержанно: «Дага уехала в Ригу».

Началась Великая Отечественная война. В первые месяцы Райх, как многие жители столицы, принимал участие в обороне города: дежурил на крышах во время налетов вражеской авиации.

Когда немцы приблизились вплотную к Москве, Райх эвакуировался в Ташкент. Там он начал писать пьесу, приступили и к репетициям, но Райха арестовали, как оказалось позже — по ложному навету, а пьеса его пропала.

...Но обо всем этом я узнала позже. А с лета 1941 года я потеряла Райха из виду.

XV

В январе 1948 года я была приглашена на должность режиссера Карагандинского русского драматического театра. Но поработала там недолго: из Риги неожиданно пришло письмо от Даги, она звала меня к себе.

Наступила весна, театральный сезон заканчивался, и меня отпустили на три месяца.

Ехала с чувством неуверенности и тревоги: о судьбе Райха я ничего не знала; слышала, что Юлия Лациса уже нет в живых, что дочь замужем и у меня две внучки — Гунта и Мара. Хотелось повидаться и с давней подругой Лидией Тоом, которая жила в Москве. Я списалась с ней и узнала, что ее в Москве не будет, так как она срочно выезжает в Эстонию, но для меня в условленном месте оставит ключ.

Я приехала в Москву, нашла ключ, открыла квартиру. В спальне на диване лежал пакет с надписью «Асе»: юбка, белая кофточка, берет. Сами собой полились слезы...

В Риге я почувствовала себя еще более одинокой, хотя со мной были дочь и внучки.

Накануне возвращения в Караганду шла я както по улице, погруженная в свои мысли. Неожиданно путь преградил высокий мужчина.

— Анна Лацис?

— Да.

Передо мною стоял Андрей Упит.

— Вы живы?

— Как видите, — грустно улыбнулась я. — Скоро уезжаю в Караганду работать режиссером.

— Ни в коем случае! — запротестовал он. — Режиссеры необходимы нам самим. Завтра же приезжайте ко мне на дачу.

И вот я в Юрмале. Упит протягивает лист чистой бумаги:

— Садитесь и пишите заявление: вы хотите остаться работать в Латвии, — не допускающим возражения тоном говорит он.

— Что вы! Я же обещала работать в Караганде. И так уж загостилась.

Упит долго и горячо убеждал меня остаться, и я осталась.

Меня направили режиссером в Валмиерский театр. В Управлении по делам искусств подробно охарактеризовали обстановку, в которой в те годы работал театр — труппа небольшая, достаточно пестрая, некоторые актеры, в основном молодежь, пришли из самодеятельности и театральных студий, им недостает знаний, опыта.

Поезжайте, сказали мне, создайте по-настоящему профессиональный театр, лучшие спектакли покажем в Риге.

Пожалуй именно такая сложная обстановка и была мне по душе. Необходимо было мобилизовать все силы, работать с полной отдачей. На

вопрос, который я всегда задавала себе — во имя чего я работаю? — сразу возник ясный и определенный ответ: чтобы даже политически отсталые люди в максимально короткий срок научились мыслить по-государственному, всеми силами включились в восстановление разрушенной войной социалистической Латвии.

И вот я в Валмиере. Театр, в котором мне предстояло работать, выглядел довольно непривлекательно; из фойе вы попадали в зрительный зал на 400 мест. Зато просторная сцена сулила широкие возможности.

В небольшой Валмиере стационарному театру существовать было трудно — слишком немногочисленна зрительская аудитория. Поэтому наш театр с самого начала был театром на колесах — в самом городе спектакли шли всего несколько раз в месяц, мы были частыми гостями в колхозных клубах и домах культуры. Скоро стало ясно, что в жизни колхозников и сельской интеллигенции театр занимает особое место, он стал для них школой, как бы продолжением нашей действительности. Перед нашим театром открывалось широкое и плодотворное поле деятельности — просвещать политически, развивать эстетически, воспитывать зрителя. Здесь я почувствовала себя на месте.

В Валмиеру я приехала творчески зрелым человеком; считала, что театр должен учить людей думать, активно вмешиваться в жизнь, помогать преобразовывать мир. Я стремилась сохранить живой дух и партийную направленность политического театра, добиваясь выявления гражданской позиции автора. Я старалась найти простое, ясное, острое сценическое решение; и социальные обстоятельства, в конечном счете, определяли стремления героев, их победы и поражения.

Сцена должна стать университетом и общественной трибуной. Значит, в первую очередь нужно думать о зрителе. Ведь ради него мы и работаем. Поэтому, составляя репертуар, мы тщательно отбирали пьесы — те, что помогали нам воспитывать зрителя в духе коммунистических идеалов, отражали стремления народа. Важнейшей своей задачей я считала необходимость повышать интеллектуальный и эстетический уровень зрителя, чтобы выйдя из театра люди могли не просто сказать нравится или не нравится им пьеса, а сумели понять, почему нравится, что они в ней не принимают, сумели бы обосновать свою точку зрения.

Но эту свою задачу театр сможет реализовать только в том случае, если она станет и задачей каждого актера. Актер, и никто другой, сможет воплотить на сцене замысел автора и режиссера. Актер, и никто другой, решает сверхзадачу — через образ отразить наши мечты, сомнения, мысли, а значит, активно участвовать в воспитании строителей коммунистического общества. Актер должен уметь донести до зрителя мысль автора. А для этого одного таланта мало. Для этого надо постоянно расширять свой кругозор, стоять на четких идейных позициях, совершенствовать профессиональное мастерство. Надо много работать, чтобы иметь право называться воспитателем масс.

И я начала с учебы. Поначалу было трудно, некоторые требования казались актерам чрезмерными. Они считали, что зритель приходит в театр поплакать или посмеяться, что главная цель театра — заставить зрителя переживать, но отнюдь не думать.

Но были у нас актеры, которые хотели учиться: М. Адамова, З. Декшня, А. Салдума, пришедшая позднее из Елгавского театра В. Лиепиня. Они-то и

поддержали мои начинания, стали моими единомышленниками. Кроме того, «молчаливое большинство» тоже симпатизировало моим устремлениям и поддерживало на репетициях.

Большую помощь оказывал декоратор А. Пунка, обладавший тонким эстетическим чутьем. Он работал еще и преподавателем рисования в средней школе, хорошо знал историю искусств. Помню, как создавались декорации для спектакля «Ветер с юга» по пьесе Э. Грина. На оформление отпускались гроши, и мы с Пункой облазили и двор театра, и захламленные углы, выискивая выброшенные за ненадобностью старые декорации, доски, фанеру. Из этой рухляди Пунка создавал чудеса: на очередной репетиции вдруг появились громадные серые валуны и скалы, на горизонте вырастал сосновый лес.

Я с благодарностью вспоминаю преданную театру костюмершу Губене; она без устали трудилась в мастерской, стирала, гладила, перешивала старые костюмы. Осветитель Эглит умел находить выход из самых затруднительных ситуаций, а когда недоставало актеров, выручал, исполняя эпизодические роли, участвуя в массовых сценах и в шумовом оркестре.

Для своей первой постановки я выбрала пьесу Анны Броделе «Учитель Страуме», очень нужную для своего времени. Автор резко выступала против аполитичности, позиции нейтралитета.

Пьеса отвечала задачам дня. Тем более что и среди актеров возникли разногласия — кое-кто считал, что пьеса определенно провалится, так как зритель идет в театр, чтобы отвлечься от повседневности. Мне удалось переубедить несогласных, довести работу до конца.

А после спектакля, во время обсуждения, неожиданно со своего места поднялась молодая колхозница, сбросила с ног тяжеленные сапоги и в одних чулках побежала через зал на кафедру. Я слушала слова одобрения и радовалась: она прекрасно поняла пьесу и горячо поддержала ее.

Свой следующий выбор я остановила еще на одном политическом произведении — пьесе Эльмара Грина «Ветер с юга».

В пьесе была любопытная сцена: Эйнари забирают на войну, а его жена и двое детей остаются жить среди скал, куда никогда не проникает солнце. Чтобы передать местный колорит, я попросила одного из актеров сыграть на флейте финскую народную песенку. И вот в то время, когда жена ждет не дождется с войны своего пропавшего супруга, раздавались звуки пастушьей свирели, и светлели лица детей и матерей. Песенка придала сцене нужный лиризм.

Из романа я позаимствовала для пьесы еще одну сцену: сын Эйнари карабкается на скалу, а его братишка спрашивает:

— Зачем ты туда лезешь?

— Хочу увидеть солнце, — отвечает мальчик. Эти слова особенно волновали зрителей.

Но вот Эйнари возвращается с войны, взбирается на крышу и прибивает флюгер-петушок. В перспективе виднеются речка и мост, и Эйнари видит: хозяин — богатый Куркимяки идет к его дому, мост под тучным хозяином скрипит, и, боясь упасть, тот в страхе балансирует на гнилом мостике. Увидев хозяина, грозу поселка, в таком смешном положении, Эйнари впервые открыто смеется над ним. Я делала акцент на этой сцене, памятуя о словах Ф. Энгельса о том, что народ не станет бояться господ, если сделать их смешными

в его глазах. Или еще одна сцена: Вилхо, младший брат Эйнари, бьет по щеке фашиста и тот валится за телегу, а потом ползает в поисках выбитого золотого зуба.

Сцены были острыми, решены отчасти эстрадными средствами — надо было, чтобы зритель смеялся.

По ходу пьесы Эйнари освобождается от веры во всемогущество хозяина. И осознание этого рождает в его душе целую бурю чувств. Он начинает швырять с горы камни, и долго слышится гул падающих камней, словно высвободилась какая-то неодолимая сила, которую уже не удержать. Эпизод этот приобрел в спектакле характер обобщения.

Вскоре нам сообщили, что в Риге состоится конкурс на лучшую постановку современной советской пьесы. Некоторые театры обновляли репертуар, декорации, набирали новых актеров. Наш театр поехал на смотр с уже готовым гриновским «Ветром с юга».

Спектакль показывали в Художественном театре им. Я. Райниса. Пока шло представление, я сидела в первом ряду неподалеку от московской комиссии: режиссера МХАТа Н. Горчакова, театроведа Н. Чушкина и представителя Главреперткома. Спектакль шел на неосвоенной сцене: удалось провести только одну репетицию, да и то мы прогнали не весь спектакль. В Валмиерском театре было три прожектора, а здесь — целая батарея, осветитель не освоился со сложной аппаратурой, путал кнопки и рычаги.

По ходу действия после звука летящего самолета артист, игравший рабочего, должен был закричать:

— Война! Война!

А звука самолета не было. Стояла мертвая тишина! Актеры ждали реплики, ждали и «выпали из ролей». Молчали и зрители. Я окоченела от ужаса и решила было дать занавес, но вдруг на сцену выбежал актер Бривманис и закричал: «Война! Началась война!»

Спектакль продолжался. Но тут приключилась другая беда: внезапно левая половина декорации стала падать прямо на актера, ее едва успели подхватить! . .

Я решила: все пропало!

Началось обсуждение, на которое был приглашен и наш коллектив.

Первым выступил Горчаков.

— В спектакле выполнены основные требования Немировича-Данченко, — сказал он и перечислил их. Упомянул о впечатляющем финском колорите, о «прекрасной, необыкновенной», как он сказал, организации игры и о многом-многом другом.

— За эту постановку, — завершил он, — мы должны поблагодарить режиссера Анну Лацис.

Его мнение поддержали другие члены комиссии. А Горчаков тихо добавил:

— Не думайте, Анна Эрнестовна, что мы не заметили неполадок, но они не помешали нам понять замысел спектакля и оценить игру актеров. Знаем: у вас не было возможности как следует отрепетировать его на этой сцене.

Потом к нам приезжали еще две комиссии, и мы показывали «Ветер с юга» уже на валмиерской сцене. Стало легче работать, появилась уверенность в своих силах, возрос авторитет.

В классических спектаклях я стремилась высветить, подчеркнуть ситуации, созвучные современности. В этой связи вспоминается работа над пьесой Андрея Упита «Победа Ешки Зиньгиса». В

11 101685

буржуазной Латвии ставили эту комедию, тщательно затушевывая политические мотивы.

В пьесе есть такой эпизод: корреспондент буржуазной газеты уговаривает крестьянина Ешку принять участие в бегах. Желая во что бы то ни стало победить, он до смерти загнал свою единственную старую клячу, получив взамен медаль и диплом.

Другой эпизод. Сестра Ешки Оттилия (ее блестяще играла В. Лиепиня), стремясь выбиться из нужды, работает не покладая рук. Надежда и зависть слышны в ее голосе, когда говорит она о состоятельном соседе Клуге, любуясь его домом, покрытым красной черепицей. Мечта ее может осуществиться: Ешка, бывший батрак, владелец неплодородной болотистой земли, приглянулся дочери Клуге и тот, рассчитывая приобрести двух даровых работников, дает согласие на брак.

Богатая свадьба. Среди гостей и Оттилия, мечта которой, наконец, сбывается.

Такой концовки я принять не могла.

Я пошла к Андрею Упиту и высказала ему свои сомнения:

— Получается, что иллюзии Оттилии и в самом деле стали реальностью. В действительности же Клуге просто одурачил бедных крестьян. Он присоединит их землю и заставит работать на себя.

Упит со мной согласился.

— Вы правы, но учтите, что во времена буржуазной Латвии даже малейшая критика, прорывавшаяся сквозь цензурные рогатки, была удачей. Завтра приходите за новым финалом.

Заключительный эпизод зазвучал по-новому: жених с невестой за свадебным столом, гости кричат «горько», но богатая хозяйка, заметив улы-

бающуюся, счастливую Оттилию, приходит в бешенство:

— Вон отсюда! — стучит она кулаком по столу. — Ступай мыть посуду!

Обманувшаяся в своих надеждах Оттилия сидит в одиночестве на скамейке и горько плачет.

Коллектив наш был небольшой, и если ставились пьесы с массовыми сценами, приходилось играть и осветителям, и рабочим, и помощнику режиссера, а однажды играл даже директор.

В пьесе Райниса «Любовь сильнее смерти» с помощью освещения и декораций нам удалось создать иллюзию толпы: впереди поставили ряды актеров, за ними нарисовали головы, на первом плане с выписанными лицами, далее одни абрисы.

В пьесе Августа Якобсона «Строители» (я назвала ее «Три капитана») надо было донести до зрителя шумовую симфонию труда: гудки, свистки, стук топоров. Мы колотили по дереву, камню, железу, стеклу, стучали кирпичом о кирпич. Для этого пришлось создать что-то вроде шумового оркестра.

Когда из Риги приехала комиссия принимать спектакль, режиссер Русского драматического театра Михаил Пярн сказал:

— У вас изумительный шумовой оркестр, фамилию руководителя обязательно поставьте и в программе, и в афише!

Я засмеялась: шумовым оркестром были мы сами...

В спектакле по роману В. Лациса «К новому берегу» надо было передать ликование толпы: из тюрьмы выпускают политзаключенных, народ возбужден, всюду митинги, демонстрации. Мы распахнули окно в заднике, мимо которого со

знаменами пробегали актеры, и зрители видели оживленное движение, колыхающиеся в окне флаги.

И вот в мои двери постучалась радость: почтальон принес письмо — Райх жив! Он был в Актюбинске. Об этом сообщала Лидия Тоом — Райх разыскал ее и прислал свой адрес. Я немедленно телеграфировала Бернгарду, а получив ответ, узнала, что он болен. Как помочь? Продала нашу дачу в Переделкино, появилась возможность посылать ему продукты и кое-какие вещи.

Жизнь моя наполнилась ожиданием. Письма Райха, на каких-то листках, иногда их набиралось до двадцати, приходили часто, и были в них и рассказ о его жизни, и теоретические рассуждения, и новые замыслы, и анализ постановок. Я тоже делилась с ним всем, что волновало меня, и переписка создавала иллюзию живой беседы с ним, казалось, что Райх рядом. В одном из писем Бернгард писал:

«...Я всегда жил в больших городах, но сейчас спокойно мог бы расстаться с городским шумом и суетой. Самое ценное в таких городах как Москва — люди, наделенные творческим даром. Отсутствие контакта с ними — значительный ущерб. Но и общение с провинцией и ее людьми небесполезно для творческого развития. Надеюсь, что разлуке скоро конец: мы будем вместе. Верю: настанут хорошие дни, содержательные, скрепленные нашей интеллектуальной дружбой. Труд не только источник счастья, в труде крепнет дружба и любовь. Так и будет. Должно быть...»

Мы условились встретиться в Риге, на квартире дочери. Я увидела изможденное лицо, коротко остриженные, торчащие в разные стороны редкие белые волосы, и когда Райх стремительно двинулся

ко мне, невольно отшатнулась — навстречу шел чужой человек! ..

Но вот Берни заговорил, и я узнала любимый голос... Увы, я не могла остаться с ним или хотя бы проводить в Валмиеру: нужно было бежать в Министерство культуры, утверждался репертуарный план театра на сезон. Я дала Райху ключ от валмиерской квартиры, объяснила, как найти дом, где живу, и он уехал. Я бежала по улицам Риги, а душа была наполнена тоской: слишком долгой была разлука...

Лишь когда я вернулась домой и снова увидела его, до конца осознала — это он, мой родной, любимый человек! Это он, хотя и изменившийся до неузнаваемости. Лишь тогда я поняла, как он взволнован, и ужасно испугалась — неужели заметил мое смятение в первые минуты встречи?!

— Ася, — тихо сказал он, — может быть я тебе мешаю? Я могу уехать обратно в Актюбинск, там как-нибудь устроюсь...

Да, уловил ту мою растерянность, не мог не уловить.

Мы испытывали очень сложные чувства: ведь не виделись больше десяти лет.

Прошло время, и все, что соединяло нас, вернулось...

Райх бродил по городу и его окрестностям, по берегу Гауи. Не зная устали, отмеривал километров по пятнадцати в день. Во время таких прогулок он обдумывал свои статьи, пьесы, эссе, рецензии...

Однажды, когда Райх с восхищением рассказывал об увиденном, я спросила:

— Чем тебе так нравится Валмиера?

Бернгард даже удивился:

— Но именно таким и должен быть идеальный город — природа в гармоническом единении с созданиями рук человека. Посмотри: возле каждого домика деревья, цветы.

Райху нравилась и старинная валмиерская церковь, и площадь перед нею, и лестница, и дорога к Гауе, и высокий зеленый берег. Его восхищали традиционные латышские праздники песен, собиравшие тысячи любителей хорового пения — он радовался жизни. Постепенно он возрождался физически и духовно.

В быту Райх был удивительно неприспособленным человеком. Как-то, много лет назад, когда мы отдыхали в деревне, я попросила его поставить самовар, а сама с дочерью ушла в лес. Возвратившись, застала Райха перед холодным самоваром с сапогом в руках, а вокруг — целая лужа воды.

— Не понимаю, откуда протекает вода? — обескураженно произнес он. — Я ведь закрыл кран . . .

Оказывается, он лил воду в самоварную трубу.

Но даже и теперь, после стольких испытаний, Райх с трудом растапливал плиту. Уходя, я оставляла необходимые для супа продукты, оставалось только положить их в кастрюлю. Однажды я попросила Райха сварить картошку, и ушла на репетицию. Вернувшись, почувствовала резкий запах горелого. Берни, смущенный, стоял у плиты:

— Ася, я не понимаю, что с картошкой?! — сказал он. — Я помыл ее, поставил варить, а там что-то скрипит, горит . . .

Оказалось, он не знал, что следует налить в кастрюлю воду.

Наконец, он «овладел наукой варки кофе» и «приготовления геркулесового супа», чем ужасно гордился.

— Никто не умеет так вкусно готовить геркулесовый суп! — заявлял он, наблюдая, с каким аппетитом я ем.

Райх был умнее и образованнее меня, и чтобы подняться до его уровня, я начала читать «Эстетику» Гегеля, работы других философов. А он доходчиво разъяснял трудные для понимания места.

Не могу не упомянуть об одном по-своему знаменательном факте — нашем запоздалом бракосочетании. Оно было необходимо для получения кооперативной квартиры, которую Райх решил приобрести в Москве. В ЗАГСе молоденькая работница удивилась:

— С какого же года вы вместе?

— С двадцать второго, — ответила я.

— Ну и долго же вы проверяли друг друга! — улыбнулась она и проставила дату: тысяча девятьсот двадцать второй год.

В 1950 году меня назначили главным режиссером театра. Отвели кабинет, из фанерных ящиков соорудили письменный стол, на который во время дождя капало с потолка. Стены кабинета я кое-как прикрыла, развесив эскизы мизансцен, костюмов и декораций.

Однажды во время репетиции в зрительный зал забежала запыхавшаяся актриса:

— Приехал Арвид Пельше и с ним еще кто-то!

Пельше был тогда секретарем ЦК Компартии Латвии. Директора в театре не оказалось, и я вышла встречать гостей. Здороваясь, Пельше сказал:

— Знакомьтесь, наш гость, он интересуется театром.

К тому времени я поставила пьесу Сергея Михалкова «Потерянный дом», в Москве раскритикованную, но мне представлявшуюся злободневной.

— Почему вы выбрали «Потерянный дом»? — спросил спутник Пельше.

— Острые этические проблемы, поднятые автором, актуальны. Спектакль мы показали в домах культуры, в колхозных клубах, его тепло принял зритель.

— Что вы предполагаете ставить в дальнейшем? — спросил москвич.

— «Голос Америки», «Южнее 38-й параллели», хочу поработать над «Лесом» и «Доходным местом», поставить «Ревизора».

Мой собеседник был приятно удивлен: оказывается, и небольшому театру по силам большие задачи.

Работа в театре была нелегкой. Я всегда увлекалась новым, непривычным, любила преодолевать трудности, зато победа доставляла подлинную радость. Так было и в Валмиере.

Я уже говорила о том, что коллектив состоял не только из профессиональных актеров и выпускников театральной студии, но и из участников самодеятельности. Позже к нам присоединилась часть елгавской труппы, и перекраивать устоявшиеся традиции актеров на новый лад было нелегко.

Поиски новых форм велись нами с единственной целью — как можно глубже раскрыть содержание пьесы. Мы использовали прямое обращение актера в зал, точную оценку образов и поступков действующего лица, масштабность в решении эпизодов, всего спектакля, диалектическое раскрытие характеров и событий.

Выбор репертуара был связан для нас с определенными трудностями: коллектив небольшой, отсутствие крупных мастеров сцены, с новым художником театра я долго не могла найти общего языка.

В 1951 году я прочитала заметку Брехта об искусстве воспитания зрителя, в которой он определил задачи эстетического воспитания: умение научить зрителя отличать подлинное произведение искусства от подделок, самобытное творчество от эпигонства; проникать в замысел автора, разбираться в методах и средствах его воплощения; улавливать черты неповторимой индивидуальности драматурга; освобождаться от дурных вкусов, догматических предрассудков; по достоинству оценивать тонкие творческие решения художников театра.

Я знала, как смело мастера революционного театра активизировали зрителя, вселяли в него уверенность, что человек может и должен преобразовать мир, построить светлое будущее.

Когда Мейерхольд очистил сцену от бутафорского хлама, десятилетиями повторявшего натуру и загромождавшего сценическую площадку, многие считали это новшество формалистическим фокусом, отвергали условные декорации. Но вскоре и другие наши режиссеры отказались от принципа натуралистического оформления спектакля, и оказалось, что условные декорации публика принимает. Когда стали играть без занавеса, выставляя напоказ театральную машинерию, то и это не помешало восприятию зрителя.

Прием прямого обращения актера в зал, органичный в остро публицистических постановках, стали использовать и в художественных спектаклях. Это свидетельствовало об усиливавшейся

публицистичности театра. Зритель воспринял этот прием как приглашение на дружескую беседу. Так были поставлены «Южнее 38-й параллели», «Любовь сильнее смерти», «Привидения» и другие спектакли.

Сейчас нам многое ясно, но в те годы приходилось ощупью отыскивать пути работы со зрителем. Чтобы установить контакт с ним, изучить его запросы, узнать, понята ли идея спектакля, мы стали проводить зрительские конференции.

Руководить конференцией надо было умело, учитывая, что рядовой зритель часто стесняется высказать свое мнение публично. Поэтому мы подчеркивали, как важно театру любое замечание, как оно помогает нам. Случалось, что в начале конференции зрители упорно молчали. Председатель взывал, умолял, но люди смущенно переглядывались, перешептывались. Стеснение надо было преодолеть. Тогда на сцене в гриме и костюмах появлялись участники спектакля, и зрители оживлялись, сначала робко, а потом все смелее высказывали свое мнение словно бы самим героям — напряжение проходило.

К каждому спектаклю мы выпускали программы-комментарии. Во вступительной статье разъясняли идейную направленность пьесы, давали сжатую характеристику персонажей.

Работая над пьесой А. Афиногенова «Мать своих детей», мы решили пригласить зрителей на генеральную репетицию, надеясь таким образом проверить правильность нашего решения и при необходимости внести определенные коррективы. Черновой прогон провели в колхозном клубе, пришли и драмкружковцы, и колхозники. Перед началом познакомили зрителей с творчеством Афиногенова.

Репетиция шла как обычно: с замечаниями, повторами неудавшихся эпизодов и картин, анализом игры актеров, спорами, возражениями. Собравшиеся следили за нашей работой с неослабным вниманием.

Завершилась репетиция обсуждением. Присутствующие задавали множество вопросов, высказывали очень меткие замечания об игре актеров. И когда на премьеру на грузовиках приехали знакомые колхозники, они так внимательно смотрели спектакль, так активно реагировали на происходившее, что чувствовалось: они и себя считают создателями спектакля.

Провели мы такую же репетицию комедии Анны Броделе «Даце ищет счастье». Было много полезных и точных замечаний. Например, один бригадир смутил наших актрис, заметив, что играя девушек-колхозниц, они напрасно стараются быть нарочито изящными: «Вы порхаете, а наши девчата крепко шагают по земле».

Ведущая актриса театра Вилма Лиепиня играла в этой пьесе роль бригадира Алиды. Коллеги считали, что по своим внешним данным она не соответствует роли — слишком уж хрупкая. Желая проверить справедливость этих суждений, я обратилась к зрителям с просьбой рассудить спор.

Мнение оказалось единодушным: Лиепиня правильно играет — решительная, горячая, она все сможет. А что худенькая, так поглядите на нашего колхозного героя, на нем весь коллектив держится! — и показывали на худощавого мужчину, скромно сидевшего в зале.

Беспристрастная оценка, которую высказывал зритель во время черновых репетиций, приносила неоценимую пользу: помогала нам вовремя

исправлять ошибки, вносить изменения. Эксперимент удался. Нас стали приглашать и в другие колхозы. Постепенно в работу включились истинные друзья театра — постоянное ядро требовательных помощников.

Театр посещали с удовольствием.

Поставили мы и спектакль по пьесе Арвида Григулиса «В кремне огонь». В ней автор критиковал председателя колхоза, который разводил для продажи индюков, откармливая их отборным колхозным зерном. На спектакль приехал и сам автор и весело смеялся вместе со зрителями.

«Слугу двух господ» я ставила без «позолоты и шелка», а традиционный образ Труфальдино получил у нас необычную трактовку: наш герой был одет в мешковину и служил двум господам потому, что должен был содержать большую семью. Значит, вовсе не ради шалостей, не ради развлечения Труфальдино работает на двух хозяев. Спектакль прошел более ста раз.

В «Лесе» А. Островского не совсем привычной была трактовка главных действующих лиц, особенно Аксюши. Мария Адамова в этой роли старалась вызвать у публики не слезы, а активное сочувствие. Ее Аксюша сопротивляется, борется за свое счастье.

К юбилею Н. Гоголя мы наметили поставить «Ревизор». Публика приняла постановку хорошо, рецензии были положительными, писали даже, что в Валмиере «Ревизор» удался лучше, чем в Риге. Постановка «Ревизора» подняла авторитет театра, показала, что коллектив может справиться и со сложными задачами.

Райх поставил в Валмиере «Гедду Габлер» Г. Ибсена, главную роль играла Мария Адамова. Режиссер весьма своеобразно трактовал образ

главной героини: Гедда воплощала злое начало. Спектакль изобиловал интересными находками. По-моему, до Бернгарда никто так самобытно не интерпретировал Ибсена, но именно эта необычность и вызвала критические отзывы местной прессы. Зато публика приняла постановку хорошо, что вполне удовлетворяло Райха.

В Валмиере Бернгард снова начал писать пьесы. Начало одной из них он прочитал мне; я заметила, что в ней не все четко. Видимо, он посылал ее Юрию Либединскому, потому что позже в бумагах я нашла положительный отзыв Либединского о пьесе, но вскоре Райх ее сжег. (Возможно, в архиве Вахтанговского театра сохранилась пьеса Райха «Дом у шлагбаума» о событиях в Западном Берлине и о роли немецких комсомольцев в борьбе с неофашистами.) Райх писал и критические статьи о театре, но самой главной его работой в эти годы была книга о творчестве Брехта, которая вышла в 1960 году.

В 1955 году Брехт приехал в Москву для получения Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами». Он телеграфировал нам: «Приезжайте».

С Брехтом я не виделась лет двадцать пять. Тогда, перед отъездом из Берлина, я зашла к Брехту в ателье. Берт был задумчив и молчалив. На столике стояло два бокала с коктейлем. Брехт наполнил бокалы, завел патефон — грустное, тоскливое танго. На столике лежала заводная игрушка, которой я забавлялась, когда бывала у него: два боксера, черный и белый, тузили друг друга.

— Я знаю, ты ее любишь, — сказал мне Брехт, протягивая игрушку, — возьми на память. Вспоминай Берлин, меня...

В Москве Брехта с Еленой Вайгель поместили в помпезный четырехкомнатный номер с двумя телефонами, телевизором, роскошной спальней. Это обоих стесняло, и Брехт попросил два номера попроще.

Волнуясь, я поднялась к нему. Открыл он сам. В передней было полутемно. Мы посмотрели друг на друга и даже не поздоровались. Все было так странно. Я была потрясена и тем, что снова его вижу, и тем, что мы словно чужие... Перед Брехтом я всегда немного робела, и в этот раз тоже. Медленно, ни слова не говоря, он помог снять пальто, шапку, тихо распахнул двери, пропустив меня вперед. Все это было как во сне. Мы сели на диван и молча смотрели друг на друга.

И тут я неожиданно для себя выпалила:

— Берт, ты пополнел!

Он улыбнулся и знакомым мне прежде движением чуть склонил голову к плечу: он тоже был взволнован.

— Да-а? — протянул полувопросительно. — Наверное...

И скованность моя тут же исчезла.

Мы виделись с Брехтом и Вайгель ежедневно. Однажды во время обеда на десерт подали нечто невиданное — на широком блюде колыхалось пламя. Блюдо поднесли сначала Вайгель, она положила себе на тарелку кусочек синего пламени и стала спокойно есть. Я исподтишка глянула на Брехта: по его плутоватой улыбке я поняла, что он, как в давние времена, решил меня разыграть. Конечно, он догадывался, что такого блюда я никогда не ела. А я взяла ложечку и спокойно поднесла ко рту пламя: мороженое с фруктами в горящем спирте.

— А-а, ты думал, я испугаюсь?!

Он только усмехнулся, склонив голову к плечу.

Брехту дали машину, и я в качестве переводчицы ездила с ним по театрам. Времени было мало, и Брехту приходилось чаще всего ограничиваться просмотром одного действия, а затем мы уезжали на другой спектакль. В училище МХАТа шла «Двенадцатая ночь» Шекспира, играли выпускники — длинноногие, красивые. Брехту спектакль не понравился. Он возмущался тем, что, принимая в студию молодежь, режиссеры исходят из внешних данных.

Зато «Горячее сердце» Островского во МХАТе и, особенно, А. Грибов, привели Брехта в восторг.

В гостинице «Советской» состоялся торжественный прием. Брехт должен был выступить с речью, а речей он не любил. Берт был писателем, драматургом, режиссером, но не оратором. Написанную речь надо было перевести с немецкого.

— Это может сделать только Борис Пастернак, — посоветовал Райх.

Пастернак согласился.

Когда стал приближаться час разлуки, Брехт предложил Райху поехать с ним в Берлин, работать в театральной студии при «Берлинском ансамбле».

Райх отвечал уклончиво. Он знал, что я поглощена режиссерской деятельностью в Валмиере и вряд ли соглашусь оставить театр.

В те годы драматургия Брехта в Советском Союзе была мало известна, пьесы его почти не шли. Я хотела поставить «Кавказский меловой круг» и сказала об этом драматургу.

Но в этой пьесе для моего небольшого коллектива было слишком много действующих лиц.

— Ты в самом деле попытаешься поставить пьесу? — спросил Брехт. — Если решишься, напишу вариант специально для твоего театра.

Он пометил в своей книжечке, сколько актеров в труппе Валмиерского театра:

— Но запомни, я обязательно приеду на премьеру!

Свои обещания он выполнял всегда. Я же своего не выполнила: в работе были две другие постановки, и прошел почти год, пока я смогла приступить к «Кавказскому меловому кругу». А в 1956 году Брехта не стало...

Работа в театре требовала напряжения всех сил. А их оставалось все меньше, участились приступы стенокардии.

— Ася, ты больна, — твердил Райх. — Нужно оставить театр.

Мне исполнилось шестьдесят шесть. И я уступила. С горьким чувством расставалась я с театром.

Но я продолжала работу в секции драматургии и критики Союза писателей Латвии, в качестве педагога-режиссера киногруппы участвовала в съемках фильма «Илзе» по мотивам романа А. Броделе «Кровью сердца»; читала лекции о латышской революционной драматургии, о творчестве Брехта, с учениками 49-й средней школы поставила пьесу Лайцена «Швейная машина и ветряная мельница». Мои рецензии, проблемные статьи, воспоминания публиковались в газетах и журналах Советского Союза, ГДР и Западного Берлина. Казалось бы, не так уж мало...

И все же я тосковала по режиссерской деятельности. Вот тогда-то к нам обратилась актриса филармонии Илга Званова.

— Вы хорошо знаете Брехта, а на концертах я читаю лишь отрывки из его пьес. Нельзя ли подготовить что-нибудь поинтереснее?

Нас это предложение заинтересовало: а что если переработать одну из пьес Брехта так, чтобы ее могла исполнять одна актриса? Райх предложил сделать инсценировку «Мамаши Кураж».

Наше предложение очень заинтересовало и Званову. Пьесу пришлось сильно сократить, однако авторские ремарки мы сохранили. Райх написал вариант «Мамаши Кураж», с немецкого языка мы перевели его на русский и латышский, и Званова выучила оба текста. Самым, пожалуй, трудным оказалось сохранить брехтовскую самобытность, колорит пьесы: у языка свои особенности и законы.

Над спектаклем мы работали два года. Звановой все время мешали то гастроли, то болезни. Но она — человек сильной воли и настоящая актриса — добилась своего: сыграла весь спектакль одна. И как! Спектакль театра одного актера прошел с большим успехом в Риге, Лиепае и других городах Латвии, в Эстонии, Литве. Актриса побывала даже в Академгородке под Новосибирском. Вернулась счастливая: «Невероятное чудо! Слушали как зачарованные».

Режиссер Наталия Этингоф писала: «Это была попытка сыграть многоголосную симфонию на одном инструменте. И попытка удалась. Если спектакль одного актера терял в многокрасочности, выигрывал в другом — в единстве и силе мысли».

Последние годы, прожитые с Райхом, были самыми счастливыми. Единственно, чего не могу понять — как это я не догадывалась, что он тяжко болен. Он был очень скрытен, мой Райх, никогда не жаловался.

— Ну чего ты волнуешься? — с деланной беспечностью говорил он. — Ничего не болит, лишь немного воспаляется горло.

И я верила, успокаивалась. Когда мы перебирались в квартиру на улице Горького, ему уже было больше семидесяти. По утрам он выходил подышать свежим воздухом, надевал шубу, небрежно набрасывал на шею кашне. Перчаток не признавал даже в двадцатиградусный мороз. Как маленькому, я поправляла ему кашне, проверяла, все ли пуговицы застегнуты. Он вскидывал голову, но покорно переносил заботу.

— Ася, ну что я, ребенок? — спрашивал он, улыбаясь.

— Так застегнись сам!

— Мы, венские студенты, — ухарски возражал он, — всегда так одевались!

Утром Райх старался не будить меня, сам готовил завтрак, а потом в сером сюртучке, а в холодные дни в свитере, с которым не расставался даже летом, усаживался за письменный стол. Я привыкла к склоненной над столом пушистой белой голове, к красивой и тонкой руке, водившей пером по бумаге, и когда проснувшись утром, видела его сидящим на своем месте, на душе сразу становилось спокойно.

Когда Райх работал, окружающего для него не существовало. Он сосредоточивался настолько, что из комнаты могли спокойно вынести все вещи — он бы ничего не заметил. Его рассеянность иногда приводила к курьезам. Как-то в Москве его пригласили на юбилейный вечер Третьякова, и он надел потертую фланелевую рубашку, резко выделяясь среди празднично одетых гостей.

Бернгард не умел делать подарков, но как-то решился. Однажды он положил на стол пакет.

— Ася, — бодро сказал Райх, — вот ко дню твоего рождения.

Это был набор ножей, вилок и лопаточек для рыбных блюд.

— Послушай, Берни, но ведь мы едим рыбу простой вилкой.

Он смутился.

Единственное, что он умел дарить — книги.

Райх мог быть и строгим. Когда мы обсуждали какую-либо проблему и не сходились во взглядах, он не уступал ни на йоту, доказывая свою правоту, и так горячился при этом, что повышал голос до крика.

Райх любил детей, и они отвечали ему взаимностью. Разговаривал он с ними без слащавости, не сюсюкал. И не переносил, когда при гостях детей заставляли демонстрировать свои способности: декламировать или петь.

Днем Райх никогда не отдыхал, но однажды среди дня прилег на тахту, и я встревожилась:

— Что с тобой? Болит голова?

— Нет, я просто устал.

Бернгард очень любил жизнь. У него были обширные планы, которыми он делился со мной, а о смерти не говорил, только раз, прочитав какую-то книгу Фридриха Вольфа, сказал:

— Знаешь, Ася, я подумал: хорошо, если бы мы умерли вместе.

До меня не дошел смысл этих слов. И только потом я поняла: он мечтал поступить так же как Цвейги или дочь Маркса и Лафарг. Зная уже, что смертельно болен, он думал только обо мне. Когда болела я, Райх усаживался рядом и рассказывал «Хроники» Шекспира. В театрах эти пьесы почти не ставились, и я плохо их знала. Он рассказывал о многочисленных королевских династиях,

об особенностях шекспировских трагедий. Я не переставала удивляться, как много он знает, как глубоко анализирует сложные литературные произведения.

В Берлине, в Немецком театре Манфред Векверт и Хайнц Уве-Хаус готовили постановку «Ричарда III». Хаус долго переписывался с Райхом, советуясь с ним. Райх читал мне письма Хауса, свои ответы. Это были целые исследования! Райх рассказывал, как трактовалась личность Ричарда III в разные времена, как понимал его сам Вильям Шекспир. У Векверта Ричард стал комическим персонажем, и Бернгард высказался одобрительно по этому поводу:

— Величайшие преступники, которые уничтожили массу народа, такие, как Гитлер, всегда разыгрывали клоунаду.

Однажды пришла поздравительная телеграмма: Райха избрали членом-корреспондентом Академии искусств Германской Демократической Республики. Но проходило время, а диплома и академического значка почему-то не присылали. И вот, когда я была в больнице, позвонил Райх:

— Ася, пришло приглашение из постпредства ГДР: из Берлина прибыл государственный советник, и меня вызывают в Москву, чтобы вручить эмблему и диплом академика.

Я обрадовалась.

— Ты заслужил это, Берни! Я так рада!

— А я нет . . .

— Почему? — испугалась я.

— Слишком поздно, — с горечью ответил Бернгард. — Поздно . . .

Он, оказывается, скрывал от меня поднявшуюся до сорока градусов температуру и целых четыре дня оставался в квартире один. В больнице наши

палаты были в одном коридоре, и я могла бывать у него.

Он говорил, что необходимо сберечь силы для завершения задуманного.

— Знаешь, Ася, завтра я окончу статью о Друце. Он интересен и по стилю и по содержанию. Впредь серьезно займусь его драматургией.

Статью о И. Друце он так и не закончил, и хотя она переведена на латышский язык и опубликована, нигде не сказано, что статья не завершена автором.

Диплом академика где-то задерживался, но это Райха не волновало, зато огорчало, что затягивается выход книги «Вена—Берлин—Москва—Берлин».

...В то утро он вышел из ванны веселый. Я, как всегда, ждала его в коридоре.

— Чувствую себя прекрасно. Уже и температура нормальная.

А после обеда он был бледен, как полотно.

— Ася, у меня снова подскочила температура.

9 мая ему стало хуже. В его палату входили и выходили люди в белых халатах — врачи, сестры. Меня к нему не пускали, и я ждала в коридоре. Через какое-то время дежурный врач под руку ввел меня к Райху. Белые халаты расступились, и я увидела Берни. Он лежал на спине, раскинув руки.

Райх узнал меня и глаза его засветились. Я наклонилась к нему.

— Berni, ich habe dich immer geliebt.

— Asja, du weißt alles... Ich habe dich auch immer geliebt![1]

---

[1] — Берни, я тебя всегда любила.
— Ася, ты же знаешь все... Я тебя тоже всегда любил.

Потом меня увели в палату, сделали укол, и я погрузилась в забытье...

Утром следующего дня зашла заведующая отделением. Я взглянула в ее печальные глаза и все поняла.

Райх умер в 11 часов утра девятого мая, в День Победы.

В больницу за мной пришли Альберт Янсонс, первый секретарь Союза советских писателей Латвии, и кинорежиссер Роланд Калныньш.

Хоронили Райха на кладбище Райниса. В руках у меня каким-то образом оказался букет красных гвоздик. Я подошла и один цветок сунула за отворот пиджака Берни. Красная гвоздика, как яркая капля крови, заалела на его белой сорочке.

Оркестр играл мелодию, которую я часто напевала Райху: «Не искушай меня без нужды», я увидела светлые зеленые березки, какой-то огромный серебристый венок, и вдруг раздался голос Петериса Петерсона, он читал стихи Андрея Балодиса, написанные только что.

Не знаю, откуда у меня взялись силы поблагодарить собравшихся:

— Через две недели наша с Райхом годовщина совместной жизни — пятьдесят лет. Он не любил юбилеев, но мне говорил: «На этот раз мы позовем нескольких друзей». Он не знал что друзей у него так много. Спасибо вам. — Я низко поклонилась.

На следующий день ко мне в больницу с траурными лентами пришли делегации театра «Берлинский ансамбль» и немецкой Академии искусств. А через несколько дней после кончины Райха в палату неожиданно зашел драматург Гунар Приеде. Он привез из Москвы книгу Райха «Вена—Берлин—

Москва—Берлин». Райх так ждал эту книгу и сомневался: «Ася, может быть книга не выйдет?»

И вот книга есть, но автора уже нет...

...Да, его нет. А ко мне явилась делегация: представитель германского постпредства в Москве и группа латвийских писателей. Они входят с огромным букетом роз и вручают маленькую коробочку с эмблемой Академии искусств ГДР. Кто-то из писателей раскрыл диплом, прочел о присвоении Бернгарду Райху звания члена-корреспондента.

Райха нет. На кладбище Райниса стоит огромный камень, который нашел на полях Латвии скульптор Янис Карловс.

Райха нет. Но многое из задуманного им осталось — рукописи, книги, записи, разработки. Его духовное наследие живет.

Райх был на редкость цельной личностью. Если его что-нибудь увлекало, то отдавался он этому безраздельно. Так было с театром, верность которому он сохранил до последних дней; так было, когда он сделал выбор между прошлым и будущим, став коммунистом.

Покинув Берлин, своей родиной он избрал Москву, и был предан ей и своему революционному долгу до самой смерти. Так же цельно и трогательно был он предан дружбе и любви.

Красной гвоздикой — символом революции и счастья началась и кончилась наша жизнь.

ИБ № 3919

Анна Лацис

КРАСНАЯ ГВОЗДИКА

Редактор Ж. Эзит. Художественный редактор М. Адуманис. Технический редактор Г. Слепкова. Корректор И. Грузнова. Сдано в набор 16.01.84. Подписано в печать 13.06.84. ЯТ 01309. Формат 70×100/32. Типографская бумага № 1. Журнально-рубленная гарнитура. Высокая печать. 8,39 усл. печ. л.; 8,63 усл. кр. отт.; 8,28 уч.-изд. л. Тираж 5000 экз. Заказ № 101685. Цена 75 коп. Издательство «Лиесма», 226047 Рига, бульвар Падомью, 24. Изд. № 121/31775/М-1448. Отпечатано в Рижской Образцовой типографии Государственного комитета Латвийской ССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 226004 Рига, Вienибас гатве, 11.

Лацис А.,

Л 302 Красная гвоздика: Воспоминания / Литературная запись Ю. Карагача; Ил. З. Кребс — Р.: Лиесма, 1984. 183 с., ил.

Книга воспоминаний Анны Лацис — это свидетельство современника, прожившего большую, насыщенную жизнь, активного участника строительства революционного театра в Латвии, России, Германии. За свою долгую жизнь А. Лацис довелось встречаться, а иногда и сотрудничать со многими видными мастерами театра, писателями, драматургами, теоретиками искусства. Среди них Горький, Луначарский, Крупская, Брехт, Вайгель, Бехер, Файхтвангер, Лайцен, Пэзгле. Книга содержит новые факты, автор высказывает свою точку зрения на описываемые события.

Л $\frac{4907000000-121}{М801(11)-84}$ 239—83

85.44